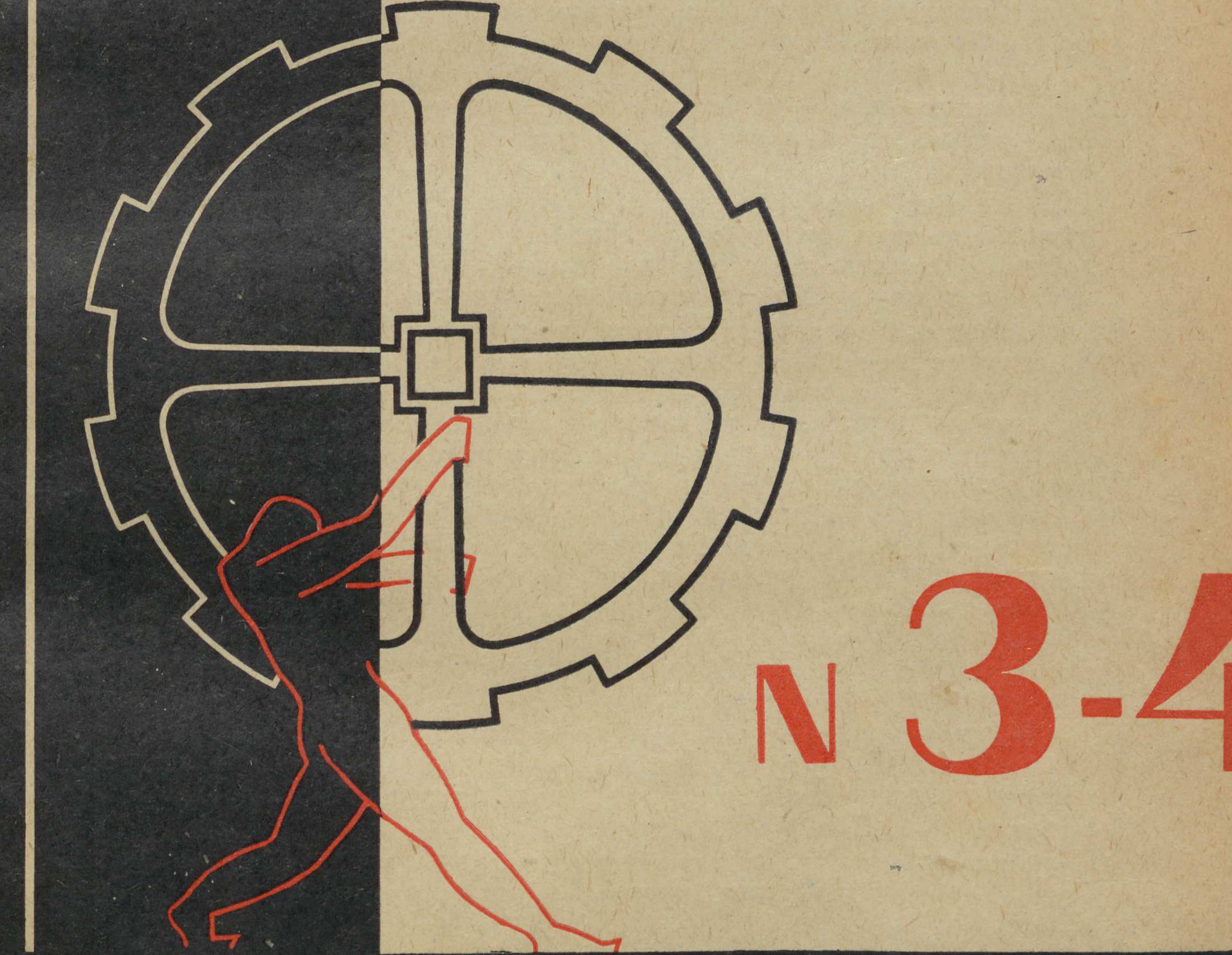
Искусство в массы



№ 3-4

1·9·2·9

БТ

В. М. ФРИЧЕ

Умер В. М. Фриче. Советская страна потеряла в его лице стойкого большевика, крупнейшего ученого и виднейшего теоретика искусствознания. Владимир Максимович был чуть ли не единственным марксистом нашего времени, глубоко и всесторонне знавшим область искусства во всех его отраслях. Значение его трудов по социологии искусства—громадно. На самом трудном участке марксистского знания, в области искусствоведения, где идеалистические корни сидят глубже всего, В. М. Фриче проделал научную работу мирового значения. Его вклад в науку искусствознания тем более ценен и своевременен, что в этой области наши великие учителя не оставили решающих, исчерпывающих работ, за исключением немногих классических, но фрагментарных работ Меринга и Плеханова.

Труды Фриче—„Очерки социальной истории искусства" и „Социология искусства"—значительно восполняют этот пробел и намечают недостающие стороны сложной, но цельной системы марксистского естествознания.

Особенно надо отметить, что знание глубин и самых далеких этапов в развитии искусства не мешало В. М. Фриче быть деятельнейшим революционером и живым, кипучей энергии человеком, горячо интересовавшимся современным художественным творчеством.

Вся жизнь Владимира Максимовича—жизнь ученого революционера и коммуниста. Уже в дореволюционное время он был на счету у царской полиции, как „элемент политически-неблагонадежный". В 1904 году он читает в московском университете лекции, исполненные протеста против существующего строя—не столько лекции, сколько политические демонстрации; в 1905 году он тесно связывается в работе с большевиками и терпит неизбежные для революционера репрессии. Сейчас же после Октябрьской революции на В. М. Фриче возлагаются многочисленные общественно-политические обязанности: он был комиссаром иностранных дел при Московском совете, членом коллегии ЛИТО и т. д. Только в 1920 году Фриче возвращается к научно-исследовательской деятельности и приступает к своим работам по искусствоведению.

В последнее время тов. Фриче был членом президиума Коммунистической Академии, директором Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук, членом Академии наук.

Работал Владимир Максимович всегда с увлечением,—горел в работе. И огромная нагрузка, которую он нес в последнее время, надорвала его силы.

Умер лучший из ученых общественников.

ИСКУССТВО в МАССЫ

ЖУРНАЛ
АССОЦИАЦИИ
ХУДОЖНИКОВ
РЕВОЛЮЦИИ

3-4

ИЮНЬ-АВГУСТ

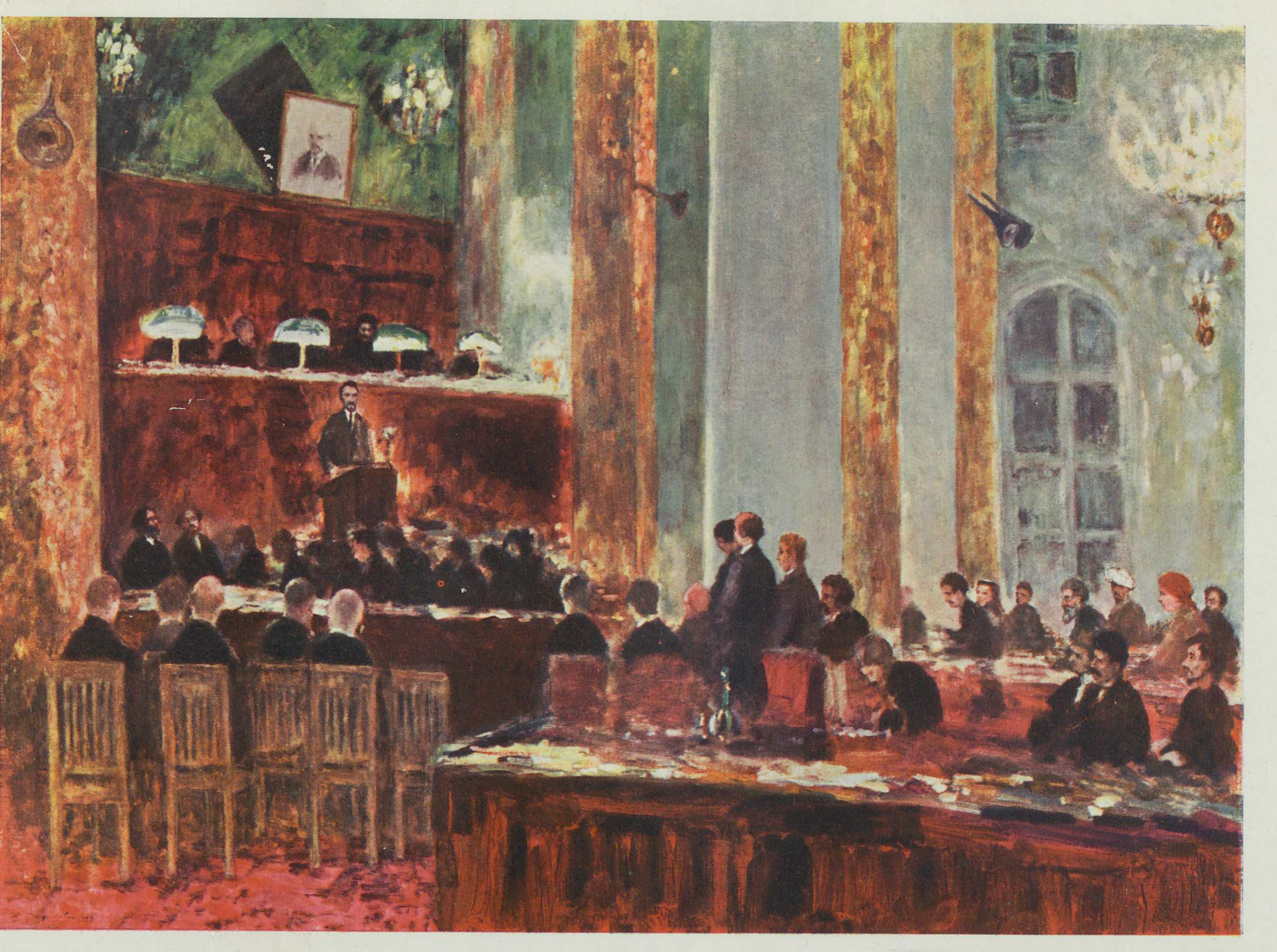
1929

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСКОЕ Акц. о-во АХР
МОСКВА

Ответственный редактор—
А. А. АНТОНОВ
Издатель — АССОЦИАЦИЯ
ХУДОЖН. РЕВОЛЮЦИИ

Обложка и титул Б. ТИТОВА.
Верстка по макету
И. Я. ИВАНОВА

Отпечатано в 13 типографии
„МОСПОЛИГРАФ“
„МЫСЛЬ ПЕЧАТНИКА“
Москва, Петровка, 17.
Главлит А 47.301. Тираж 2.000.
8 печатн. листов. Зак. № 3622.



Радимов П. А. — Заседание сессии ЦИК

Изд. АХР. — Главлит № А 46424. Тир. 2000.

ВРАГ СПРАВА



Излишне доказывать, что в классовом обществе не было и не может быть внеклассового «беспартийного», чистого искусства. Тем более его не может быть в эпоху обостренной классовой борьбы.

Против этого в наше время не будет спорить почти ни один художник, так как жизнь за время революции ежедневно и ежечасно ставила и ставит перед каждым художником вопрос: с кем ты, по какую сторону баррикады ты стоишь!

Если это так, — а это несомненно так, — то возникает вполне понятное недоумение: почему вопрос о правой опасности в изо-искусстве ставится и дебатируется именно сейчас, на 12 году революции?

Вопрос о правых настроениях и правых опасностях, о влиянии буржуазного искусства связан с трудностями социалистического строительства, с его успехами, с темпом роста социалистического сектора народного хозяйства, с постановкой задачи выкорчевывания корней капитализма в нашей стране.

Все это вызывает обострение классовой борьбы на всех фронтах — экономическом, политическом и идеологическом.

Никогда так, как теперь, газеты не пестрели сообщениями о фактах, неоспоримо свидетельствующих о росте кулацкой активности и об оживлении деятельности церковников. Зашевелились антисемиты, зашевелились сторонники идеалистических течений во всех областях науки и искусства. На литературных совещаниях последнего сезона был засвидетельствован отход ряда попутчиков от их прежних позиций и скатывание их во враждебный нам лагерь; правые настроения коснулись отчасти и отдельных представителей пролетарских группировок в литературе. То же самое можно сказать и про театр.

Пора поэтому поставить вопрос и о правой опасности в изо-искусстве. Без уяснения сущности этого вопроса, без четкой диференциации на друзей и врагов рабочего класса нельзя приступить всерьез к той культурной революции, о которой у нас говорится довольно давно, но к настоящему осуществлению которой мы приступаем только сейчас, в связи с культурной пятилеткой.

На фронте изо-искусства борьба с правой опасностью осложняется отсутствием общепризнанного критерия в определении правой опасности. Благодаря этому вопрос о правой опасности здесь нередко подменивается вопросом о «правом искусстве» и «левом искусстве» по формальным признакам (старые буржуазные понятия!).

Советская общественность не могла до сих пор уделить достаточного внимания вопросам изоискусства, и отчасти поэтому классовый анализ в области изоискусства сплошь и рядом подменивался и подменивается рассуждениями о равноценности всех формальных течений, вне зависимости от их классово-воспитательного воздействия на массу.

Искусство, как область идеологии, всегда было орудием в руках того или иного класса, по большей части господствующего класса. В зависимости от того, на службе у какого класса находится искусство, можно его квалифицировать, как искусство революционное или реакционное, буржуазное или пролетарское. Мы не отрицаем возможности и другой классификации искусства,—например, по формальным признакам,— но надо точно установить, что подобная формалистская классификация имеет лишь лабораторно-искусствоведческое, но вовсе не широкое общественное значение.

Вероятно, пролетарское искусствоведение в ближайшее время обнаружит закономерность в смене художественных форм и зависимость последних от эволюции форм экономических и общественных. Та или другая эволюция художественных форм сама по себе еще ничего не говорит о том, на службе у какого класса находится тот или иной художник. Обычно «надстройка» отстает от «базиса», и метафизический мыслитель принимает за сегодняшнее то «новшество», корни которого во вчерашнем дне.

Так все течения изо-искусства начала Октябрьской революции «глубочайшими марксистами» лефизма принимались и пускались в оборот за чистую монету пролетарского искусства. Не всегда формально «левое» есть одновременно левое идеологически, — это бывает лишь в эпохи сложившегося стиля, а в эпохи классовых ломок одни и те же средства могут быть до некоторой степени использованы обоими лагерями, каждым по своему. Футуризм, конструктивизм и др. так называемые «левые» формы в фашистской Италии служат фашизму, а в стране Советов могут быть

использованы пролетарскими художниками. В нашей действительности то, что было условно «левым» 10—15 лет тому назад, в настоящее время превращается и отчасти превратилось в свою противоположность, переставая даже с формальной стороны быть прогрессивным и становясь реакционно-застывшим.

Бороться с правой опасностью в изо-искусстве — это значит одновременно ставить проблему формы и содержания, ставить вопрос о языке изо-искусства, о соответствии средств выражения тому, что должно быть выражено.

Какая форма соответствует воинствующему материалистическому мировоззрению пролетариата? Этого мы еще не знаем, хотя уже очевидно, что ни пассивный натурализм ОМХ, ни эксцентризм ОСТ, ни беспредметничество современного французского искусства не могут быть языком пролетарского искусства.

В конечном счете форма неразрывна с содержанием, но движущим началом в этом единстве является содержание; лишь ухватившись за «звено» содержания, можно итти к пролетарскому искусству, а, отнюдь, не наоборот.

П р о ц е с с э т о т с л о ж е н, ф о р м а и с о д е р ж а н и е н а х о д я т с я в с е г д а в д и а л е к т и ч е с к о м д в и ж е н и и. Тот, кто этого не понимает, тот или метафизик, или человек, не умеющий марксистски четко поставить вопрос.

Дело не в поисках «пролетарских форм» для изо-искусства — предоставим это метафизикам, «марксистам» из нео-лефа и «октября», — а в т о м, что п р о ц е с с, в к о т о р о м п р о л е т а р с к о е и с к у с с т в о п о д б и р а е т с е б е к а ф т а н п о с в о е м у б о г а т ы р с к о м у п л е ч у, т р е б у е т ч р е з в ы ч а й н о к р и т и ч е с к о г о о т н о ш е н и я к о в с е м у и с т о р и ч е с к о м у н а с л е д и ю, т р е б у е т я с н ы х п о л и т и ч е с к и х и т а к т и ч е с к и х в ы в о д о в. Не укладывайте в недоношенные формы прошлого ростки будущего, не всякий сегодняшний росток и есть росток пролетарского искусства.

В наше время резолюция ЦК ВКП(б) по вопросам литературы — неоспоримая директива и для работников пространственных искусств.

«Распознавая безошибочно общественно-классовое содержание литературных течений, партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы. Руководя литературой в целом, партия так же мало может поддерживать какую-либо одну фракцию литературы (классифицируя эти фракции по различию взглядов на форму и стиль), как мало она может решать резолюциями вопросы о форме семьи, хотя, в общем, она несомненно руководит и должна руководить строительством нового быта. Все заставляет предполагать, что стиль, соответствующий эпохе, будет создан, но он будет создан другими методами, и решение этого вопроса еще не наметилось»

Необходимо здоровое соревнование всяких формальных течений, необходимо каждому из них дать досказать себя до конца; ближайшая история будет судьей в этом поединке, это должны понять наши искусствоведы, особенно «левые».

Именно потому, что АХР является организацией, стоящей на классовой позиции и, в то же время, включающей в свой состав попутчиков, мы должны решительно поставить вопрос о борьбе с правой опасностью внутри АХР.

Каковы здесь конкретные проявления правой опасности?

Когда художник берет революционную тему и выражает ее протокольно, пассивно, когда выражает революцию в несоответствующих ей образах, — в этом есть несомненно омещанивание революции, т. е. элементы правой опасности.

Когда в картинах ахровцев берется несоответствующий типаж — комсомолки, похожие на «барышень» или «соблазнительных» дев, пионеры, похожие на выродков или «барчат», рабочие, которых не отличить от громил и чубаровцев, и т. д. — все это элементы правой опасности.

Недопустимая «об'ективность» и добродушие автора в изображении классового врага или эпизодов классовой борьбы — правая опасность.

Все эти моменты можно было видеть также и на выставке АХР «Искусство в массы».

Левая, и по существу правая, опасность заключается также в постановке не по-ленински вопроса о культурном наследстве, в пристрастии к последнему периоду разложения буржуазной культуры, к «аналитическим» достоинствам ее искусства.

Не все, что распалось, можно собрать (корни «аналитического искусства» интересно разобрать отдельно). Количество переходит в качество, и многие аналитические завоевания перестают быть возможными средствами для изобразительного (образного) искусства, в то же время являясь необходимым материалом для производственных искусств, стоящих на и за гранью изобразительности (Луначарский).

Все сказанное ставит перед нами со всей решительностью проблему о новых кадрах в изо-искусстве, о самой решительной поддержке вышедшего уже на художественную арену советского молодняка.

Нужна смена, эту смену нужно воспитывать так, чтобы выковать из нее активных деятелей пролетарского искусства. Но это уже другой вопрос, к которому еще не раз мы вернемся.

ОБРАЩЕНИЕ

Ассоциации Художников Революции

к ХУДОЖНИКАМ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ



Соколов-Скаля П. П.
Война войне (плакат)



Пшеничников В. С.
Весь мир насилия мы разрушим (плакат)

В дни, когда страна Советов и трудящиеся всего мира гневно протестуют против наглых захватчиков-империалистов, революционные художники обращаются к своим зарубежным собратьям.

Вопреки лживым утверждениям социал-фашистской продажной прессы, только в стране Советов художники могут участвовать и участвуют рука об руку с пролетариатом в переустройстве мира на новых социалистических началах, а не обслуживают верхушку гниющего капиталистического общества. Лишь в Советском Союзе художник может развернуть свое творчество перед лицом многомиллионных масс и лишь в стране Советов возможно доподлинное искусство масс.

В Международный Красный День Ассоциация Художников Революции призывает всех честных художников Запада сомкнуть свои ряды с пролетариатом и выступить против империалистов, подготовляющих новую бойню, новое нападение на Советский Союз.

Долой поджигателей империалистической войны!

Да здравствует СССР — социалистическое отечество трудящихся всего мира!

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ СОВЕТ
АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ
РЕВОЛЮЦИИ

ИСКУССТВО в МАССЫ

ВЫСТАВКИ
XI АХР
II ОМАХР
II ОХС

ОТ I ВСЕСОЮЗНОГО С'ЕЗДА ДО XI ВЫСТАВКИ АХР

Бри-Бейн М. Ф. В университете трудящихся Востока



Желоховцев В. Н. Физкультурники

Путь развития АХР всегда изобиловал резкими и крутыми поворотами, находившими свое глубокое обоснование в самой диалектике развития ассоциации. Возникнув как специфически-станковое движение во имя возвращения к живописи тематической и социальной насыщенности, противопоставляя себя идеалистической абстракции левых поисков беспредметничества, АХР утверждал в качестве основного рычага своего развития **понятность изобразительной формы для трудовых масс**, выдвинутых как ведущая сила на арену мировой истории Октябрем.

Этого не нужно забывать ни на одно мгновение при анализе ахровских путей.

Вот почему АХР'ом, без всяких колебаний, был использован ряд изобразительных средств, по своей формальной ценности уже сыгравших свою социальную роль и еще раз диалектически-использованных АХР в качестве опорных точек против эстетизма голого формализма.

Дальнейшие события на изо-фронте 1922—27 гг. показали правильность взятой АХР установки, которая была классовой ленинской установкой, настаивавшей на понятности и на служении нашей революции, как на главнейшем условии развития всякого большого искусства.

Для критика формалистской же школы с ее привычкой к идеологической маскировке самый термин «понятность» был самым страшным жупелом и прообразом «вульгаризации» высоких формальных основ изо-искусства.

Специально для этой цели формалистам и всех рангов и оттенков была выдумана ставшая столь популярной, по своей



Соколов-Скаля П. П. Путь из Горок

бесславной участи, «теория» об эстетическом хвостизме АХР, стремящемся, якобы, не подняться до высот понимания формального искусства, а самому снизиться до уровня эстетически-отсталой массы. Под шум и грохот, поднятый пустой бочкой этой теории, так удобно было формалистам отсиживаться от шумных и настоятельных требований масс, устами своего миллионного рабочего зрителя заявлявшей о том, что формалистские «изыски» являются суррогатами того, что нужно для эмоциональной зарядки рабочего зрителя идеями и чувствами Октября. В этой «теории» все оставалось оспоримым: и самое понятие формальных высот, и понятие о «хвостизме», и понятие «мещанских вкусов» массы.

Под знаком яростной идеологической борьбы этих двух начал — начала формалистского и начала — «темового», революционно-содержательного проходила вся история развития советского изо-искусства, выражаясь в наиболее концентрированной работе в АХР с первого же года возникновения ассоциации (1922 г.).

Вот почему не приходится удивляться факту столь поистине ужасающего непонимания самых основ ахровского развития со стороны враждебной АХР «формалистской» критики, ее стремлению похоронить на каждом шагу АХР, при собственном состоянии смерти, тлена и загнивания. Если проследить, как выполнялись все прогнозы относительно АХР враждебной ему критики, то нельзя не быть пораженным при виде совершенно потрясающей близорукости и тупого скудоумия формалистской критики.

В первые годы существования АХР такого рода критика истерически вопила о невозможности разрешения проблем тематического искусства в таком близком отдалении от эпопеи гражданской войны и такими изжитыми и отсталыми средствами, как станковая картина; потом, растерянно убедившись, что станковая картина реалистического порядка социально нужна рабочему зрителю и имеет у него огромный успех, «формалистская» критика, с большой беспринципностью и расторопностью, начала уверять под напором фактов, что если у эстетически-отсталой массы реалистические картины имеют успех, то это вследствие того, что станковизм на переходный период еще нужен и что настоящим реализмом являются «натюр-мортные» упражнения Штеренберга. На эту тему было написано достаточное количество благоглупостей, каждая из которых кончалась обязательным выводом, что АХР уже выполнил свою роль, что он уже умер, что он даже и не жил, что это просто показалось кому-то, что он жил...

Затем, убедившись в непререкаемости факта живучести АХР, враждебное АХР идеологическое окружение пыталось найти признаки подлинного революционного выражения эпохи в урбанизме ОСТ и других формальных групп и группочек.

Все это по очереди вздувалось, играя всеми радужными цветами, как мыльные пузыри, и лопалось.



Дворецкий М. А. Бабушка и внучек

Энергично противоборствуя мелко-буржуазному радикализму формалистов, АХР должен был учесть все действительное значение опасности захвата ассоциации мещанскими тенденциями пошло-приспособленческого порядка в искусстве «пчелинского» типа. Все «естественные, в виду огромной трудности и новизны проблемы, заминки, неудачи, ошибки и срывы АХР в этом отношении злорадно раздувались его противниками, но существа дела не меняли, и все организационные и идеологические перестроения АХР в предс'ездовский период являлись прямым последствием этих перестроений.

К моменту созыва первого всесоюзного с'езда АХР (май 1928 г.) в АХР уже получили большое и глубокое развитие тенденции перехода от иллюстративного и протокольного пересказа тем революции, быта и труда к попыткам творческого, синтетического охвата их, определилось более ясно понятие темы и содержания в отличие от примитивного использования сюжетного начала в изоискусстве. Развитие АХР, таким образом, получалось состоящим не из изолированных друг от друга периодов и поисков, а наоборот, — многослойным и сложным.

Каждый раз нарушенное равновесие восстанавливалось на новой основе. В этом отношении был особо примечательным опыт нахождения в АХР группы «бубнововалетцев».

Несмотря на явные неудачи этого опыта симбиоза между столь разноречивыми группами, все же этот эксперимент показал нисходящую линию русского пост-сезаннизма.

Таким образом АХР приходилось вести бои с одним и тем же идеологическим противником формалистского типа и толка, но каждый раз после своего поражения, маскировавшегося под новой маской (Леф, пост-сезаннизм, нео-лефизм и т. д.); нужды нет в том, что кадры формалистов, выступавших вчера, как лефы, сегодня имеют тенденцию выступать в роли критиков станкового начала.

Под всеми этими маскировками выступало и выступает зачастую лицо неприглядного классового врага советской культуры, заражающего своим влиянием и попутнические кадры художников.

2.

Новая установка АХР, данная с'ездом, не отменяла начисто весь предс'ездовский период развития ассоциации; так хотелось бы многим, но их тайные или явные желания никогда не переходили в стадию осуществления.

Если за годы существования АХР самый термин героического реализма при всей своей формальной невыясненности все же получил некоторые признаки формального уточнения (материальность восприятия, синтетичность, психологическая заостренность, героика выражения), то вопросом будущей творческой работы производственных секций АХР явится необходимость придания определенного ахровского смысла производственным устремлениям ассоциации.

Вне всяких сомнений, те конкретные требования, которые пред'явит и уже пред'являет наша гигантско-растущая индустрия к области производственного искусства, определит и уточнит путь поисков производственного искусства. Здесь необходима большая борьба за самое право внедрения искусства в сферу индустрии.

Вся работа АХР должна быть перестроена в сторону использования всех активных возможностей непосредственного участия в социалистическом строительстве.

Вопрос ставится альтернативно: или АХР в культурном секторе пятилетки примет деятельное участие и соответственно этому перестроит все формы и методы своей работы, или же, потерпев поражение, будет обречен на процессы распада и гниения.

Крайне характерно, что ахровский с'езд в ряде своих решений определил эти особенности дальнейшего движения АХР.

В этом перманентном перестроении организационных и художественных основ, в гибком и быстром учете диалектики развития — одно из ярких доказательств ведущей роли АХР в советском изо-искусстве. Как жалки после этого попытки врагов ассоциации об'яснить все успехи ее организационными способностями АХР. Отсутствие стабильности в ассоциации «эфросовщина» принимает за измены АХР своим основам.

АХР весь в поисках, весь в стройке, весь в лесах. У ассоциации нет боязни прививки себе новых формальных ростков. Искусство—не форма удачных или неудачных интуиций и откровений.

В искусстве огромную значимость, особенно теперь, приобретает и всегда имел пытливый эксперимент, творческий поиск социально-осмысленной, связанной с эпохой творческой единицы, опирающейся на коллектив, на ансамбль, на единое целеустремление.

Величие поисков Леонардо-да-Винчи в вершинные моменты Ренессанса было в этом стремлении к опыту, к исчислению, к изгнанию схоластического тумана. Какой огромный и решающий смысл приобретают эти поиски в наши дни яростной борьбы миросозерцаний между отживаю-



Чашников И. Д. „Смерть селькора“ (эскиз к лубку).

щими течениями мысли и материальным стремлением трудового человечества все взвесить, все понять во имя подчинения природы человеку!..

В ближайшие годы пятилетки изобразительное искусство испытает гигантский натиск переплавляемого в процессе социалистического строительства нового быта.

Изо-искусству не придется высасывать из пальца новых формальных откровений. Основные и решающие элементы нового стиля будут определены конкретными потребностями социалистического строительства.

Годы чугуна, стали, машин, вся железная поступь социалистически преобразуемой страны породят огромные волны самого лучшего энтузиазма—энтузиазма строительства, который оплодотворит искусство, определит его творческую равнодействующую.

Вот почему не нужно бояться этого, только на первый взгляд разноречивого, сплава формальных поисков АХР, ибо это только подготовка к решению нужных проблем. «Эфросовщина», «Михайловщина» и уже похороненная «Куреллловщина» на этом ничего не заработают!

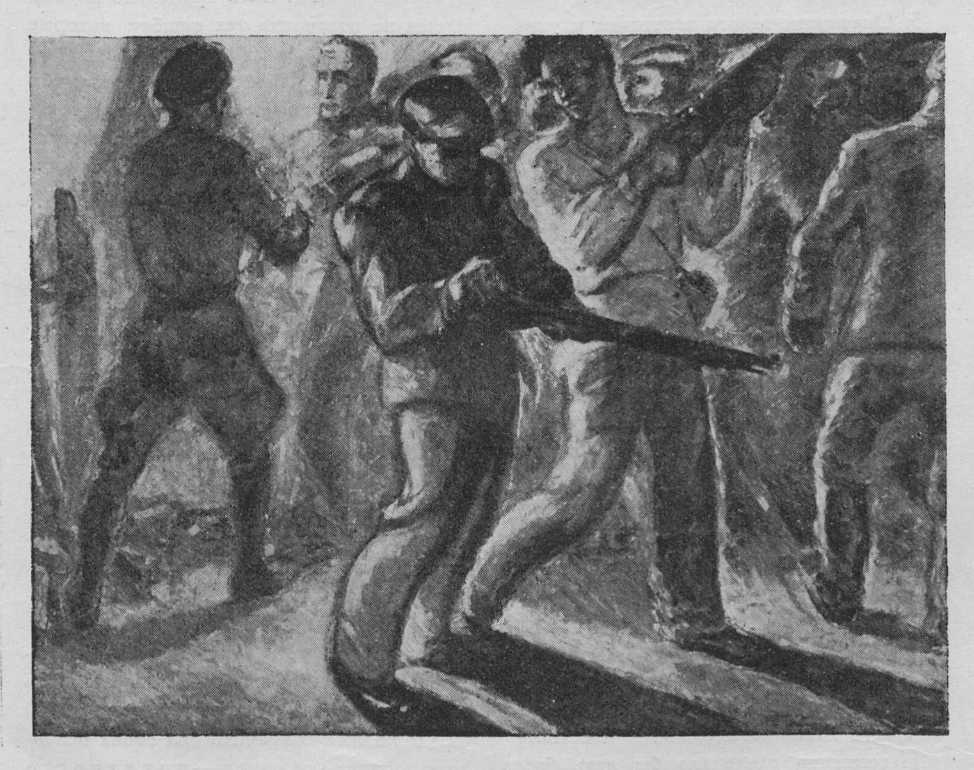
Никогда еще в русском искусстве в дореволюционный период и в советском искусстве за годы революции с такой смелостью и с таким упорством, как в АХР, не проделывался этот опыт творческого скрещивания молодых художественных кадров ОМАХР с основным кадром старшего поколения АХР, способного в лучшей своей части к творческому развитию и художественному перевооружению. Враждебному глазу эта горячка художественного строительства, этот бурный шум поисков может показаться воем хаоса и распада!

Совершенно исключительное значение, единственного за годы революции с'езда художников — ахровского с'езда в том, что в единый поток слились разрозненные прежде ручьи, произошел момент замечательного соединения художественной молодежи с старшим кадром ахровцев, и наивно думать, что все это явилось результатом каких-то хитроумных комбинаций АХР в нужный момент. Уже в момент созыва с'езда АХР выяснилось поражение «Октября»—бумажной группки разрозненных индивидуалистов, оставшихся генералами «без армий», ибо молодежь продуманно, взвешенно на зов «Октября» ответила вступлением в АХР.

Это не означает, что в отношении молодежи уместен только тон дифирамба и ненужных восхвалений. Художественная молодежь и по социальному составу и по своей квалификации оставляет еще желать чрезвычайно многого. Уже становятся тривиальными и фальшиво-надуманными эти необоснованно и легко провозглашаемые хвалы молодежи только за то, что она молодежь. Нетрудно понять, что все это делается определенными категориями критиков с определенными дурными намерениями, чтобы стравить в АХР два крыла: крыло старшего поколения АХР с крылом молодежи.



Герасимов А. М. Портрет художника М. М. Берингова



Коробов А. А. Ночная тревога

Молодежью хотят ударить по головам основного ядра АХР, чтобы потом с циничною легкостью отбросить это орудие, как использованное; в борьбе все средства хороши.

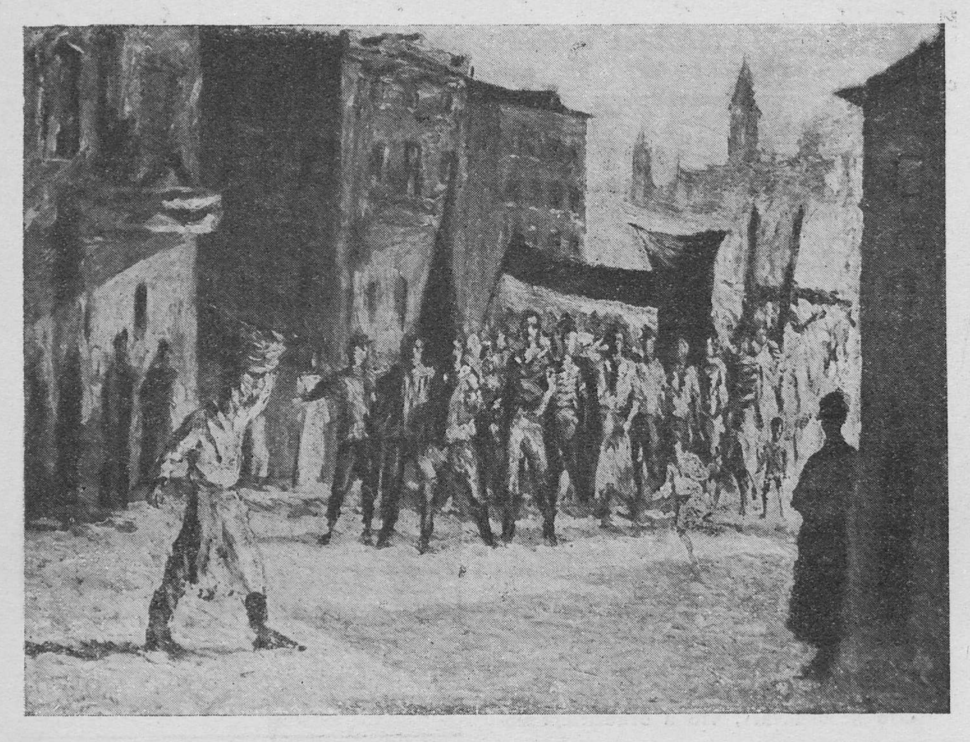
Еще Берне писал по этому поводу, что «ни один читатель не настолько глуп, чтобы не знать, что где ножны, там и меч».

Кое у кого из «глупеньких» может закружиться голова, но дело решит та активно-действующая, мыслящая и чувствующая молодежь, которая ждет, хочет и нуждается в честной, трезвой и искренней критике. т. е. как-раз в той критике, которую еще предстоит создать.

Здесь А. Куреллу (см. журн. «Молодая Гвардия» № 12 «Состояние советского изо-искусства») ждут еще более жесточайшие разочарования как теоретика.

Пытаться стравить в АХР беспартийное ядро с коммунистами и перессорить между собою ахровцев с омахровцами — какие жалкие демагогические итоги практической деятельности, какая убийственная иллюстрация к тому, в какой тупик может завести «Лефая» фраза!

Борьба за молодежь не должна и не может состоять из умиленного сюсюкания и истерического прославления; это прежде всего работа над взаимным пониманием, над установлением творческой атмосферы совместных производственных поисков, эта борьба плечо в плечо с по-



Пейсахович А. И. Демонстрация (темпера)

литической косностью, рутиной, мещанством; здесь, в особых формах, все та же классовая борьба, все с теми же классовыми врагами.

Тот, кто этого не понимает, тот ничего не понимает в сложных процессах развития действующего искусства!

3.

Весь послес'ездовский период в АХР представляет из себя один из самых примечательных периодов во всей истории существования ассоциации.

Рост производственных секций был отнюдь не гладким. Много ушло и еще уходит времени и сил на изучение этих проблем, на закладывание организационных основ; поэтому совершенно естественны те ошибки и срывы, которые получили свое выражение как в самой экспозиции, так и в составе выставки.

Советское изо-искусство знало до сих пор трудности разрешения или только производственных проблем (1918—22 г.) или только станковых (1922—28 г.).

Теперь начинаются трудности более сложного порядка — разрешение станково-производственных проблем в их взаимной связи, и эти возросшие трудности только показатели повышения культурного и жизненного уровня трудящихся.

Движение переходит в новую, более высокую фазу.

Весь послес'ездовский период в АХР поэтому вызвал жесточайшую самокритику.

Под этим знаком прошел I и II пленумы центрального Совета АХР.

Усиление классовой борьбы глубоко отразилось на всех линиях ахровского движения. И здесь главные опасности, которые встали перед ассоциацией, в основном, сводились к следующему:

1. Ослабление линии революционной тематики.

2. Как результат этого опасности усиления формалистских устремлений.

3. Опасности голого эстетизма и украшательских тенденций в производственных секциях.

4. Опасность замыкания в кружковые рамки и социального разжижения охсовского состава.

АПО ЦК в своей работе по докладу фракции и руководящие органы АХР своевременно на втором пленуме и на ряде производственных совещаний указывали на эти опасности, но ряд организационных и, главное, идеологических причин привели к тому, что сейчас острее, чем когда-либо, в АХР стоит вопрос о политической активизации, чистке всего ахровского состава и необходимости мобилизации всего ахровского движения в целом на претворение пятилетки средствами изо-искусства в жизнь.

Отсутствие собственного выставочного помещения и невозможность вследствие этого своевременно тщательно проработать экспозицию выставки привели к ряду крупнейших недочетов в размещении и повеске экспонатов на очередной выставке АХР «Искусство в массы».

Несомненно следовало бы дать более четкую форму показа по группам всех разновидностей формальных поисков. Крайне важно подчеркнуть ту остроту дискуссий, при жюрировании, когда ожесточенному товарищескому обстрелу подверглись отдельные художники—ахровцы. Такой страстности обсуждений экспонатов не знала ни одна ахровская выставка.

Накануне выставки центральным Советом АХР было снято до 200 экспонатов из отделов 11 выставки АХР с целью обеспечить более высокий формальный уровень выставки.

Но это не исчерпывает всего.

Несомненно слабо отражение выставкой генеральной линии партии; индустриальные темы и темы коллективизации крайне редки, неубедительны и показывают, как еще далеки мы от решения проблем индустриальной тематики и как необходимы совершенно иные формы органической связи художника-ахровца с индустриальными и колхозными центрами и непосредственное участие художника в производственных процессах и культпросвет. работе фабрично-заводских центров. Налицо еще политическая и общественная пассивность большинства художников. В этом направлении еще предстоит грандиозная работа.

Совершенно неудовлетворительна постановка на выставке экскурсионной работы и работы по анкетизированию рабочего зрителя.

Все это должно послужить серьезным предостережением в дальнейшей работе. Весь опыт выставки АХР «Искусство в массы» должен быть тщательно изучен, чтобы не повторить тех ошибок, которые были допущены.

Необходимо разрешить кардинальный вопрос о выставочном помещении; только тогда можно будет перейти к системе показа ахровского движения в течение круглого года и разрешить вопрос о демонстрации изо-искусства периферии.

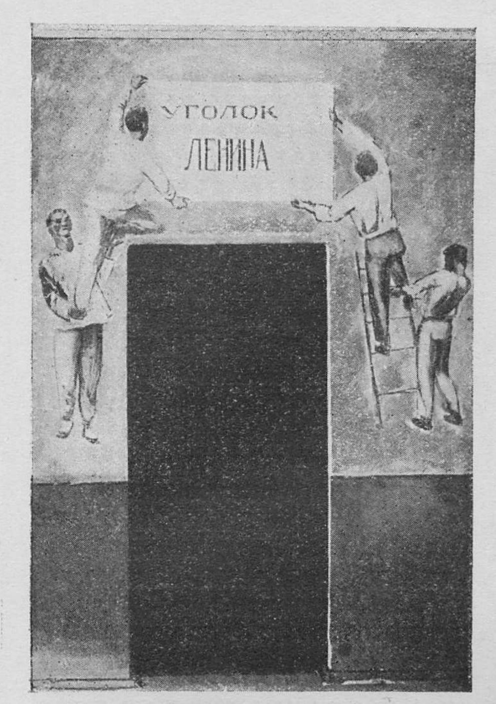
АХР должна быть составлена своя культурная пятилетка.

И все же, несмотря на все эти недочеты и ошибки, культурное значение ахровской, омахровской и охсовской выставок чрезвычайно велико.

Большое количество работ намечены к приобретению Третьяковской галлереей, Музеем революции, Государственной закупочной комиссией.

Вся выставка в целом является подготовкой к огромной и напряженной работе, которая ждет АХР на путях социалистического строительства, на путях приближения искусства к массам, на путях создания искусства масс. Для успешного выполнения этих исторических заданий АХР должен сохранить два своих основных орудия развития — **понятность и массовость.**

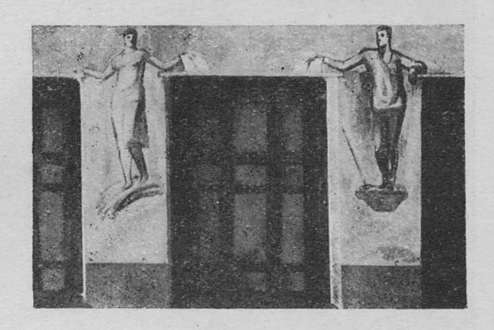
В. П.



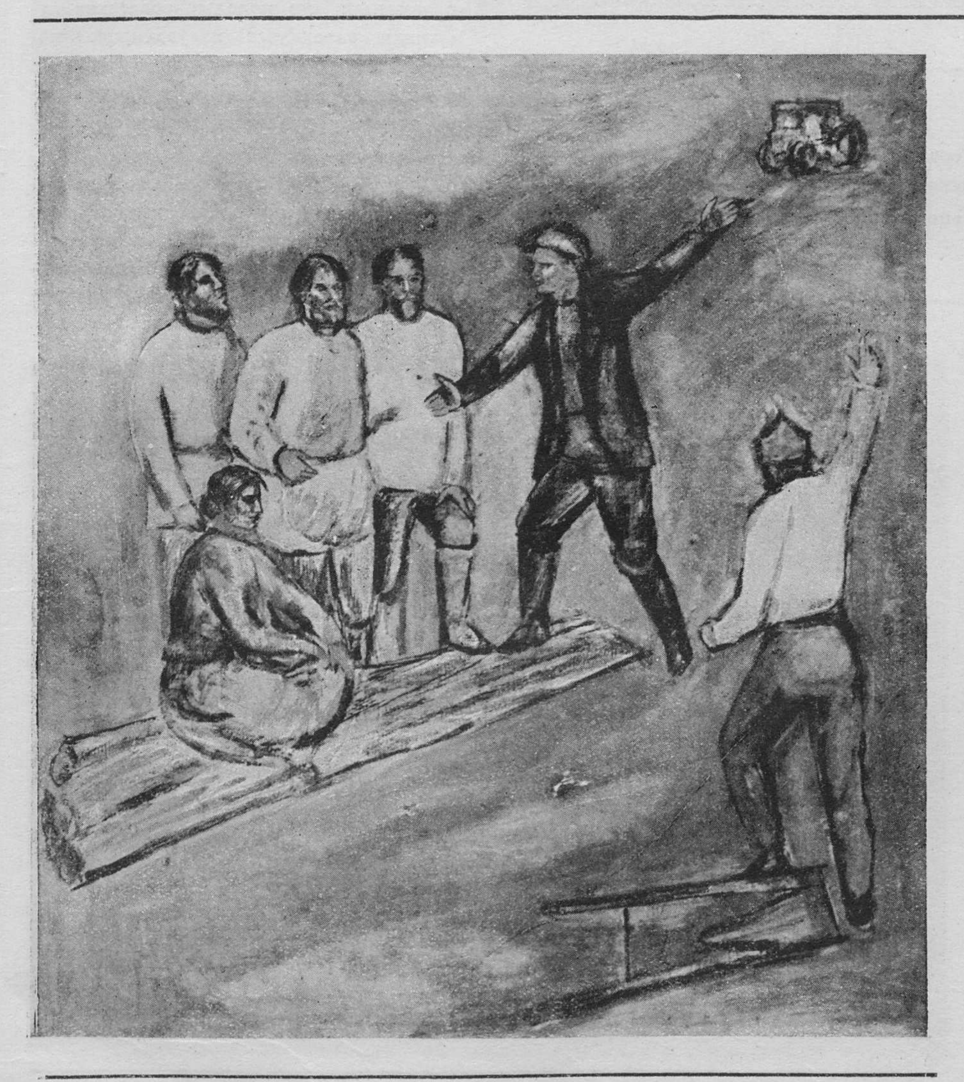
СОВЕТСКАЯ МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

Отрицание искусства как общественно-необходимого фактора происходило и происходит во время упадка, разложения того или иного общества или класса. Это явление, со всеми его отдельными нюансами, с достаточной ясностью можно проследить на всей довоенной и сегодняшней культуре буржуазного Запада. Вся эта скачка бесчисленных «измов», этот послевоенный расцвет урбанизма, эта крайняя изолированность художника от общества, замкнутость искусства в самом себе, блуждание в эстетических спекуляциях с целью удовлетворения индивидуального вкуса, этот культ единичной личности, эти формальные оттеночки и — как завершение всей этой пестрой чехарды — возведение на престол, в качестве абсолютного идеала, машины разве не красноречиво говорят о цветущей плесени зарубежного болота?

Все это не бесследно проходит и для нас, все это под разными соусами и через разного рода щелочки просачивается к нам и подается нашему советскому молодняку. На этом, к сожалению, был воспитан, и зачастую теперь еще воспитывается, не один кадр советских художников, вследствие чего роль искусства, как помощника в организации общественной воли, идей и стремлений господствующего класса, часто отодвигается на задний план, а то и вовсе забывается.



РОСПИСЬ КЛУБА ВХУТЕИНА



Возьмем для примера нашу архитектуру. В стремлении овладеть техникой Запада мы часто вместе с техникой переносим и идеологические установки буржуазии.

Критическое отношение нужно даже к рационализации: не следует забывать, что рационализация строительства зданий разного назначения в условиях буржуазного Запада выгодна в первую очередь буржуазии. Господа Форды, конечно, совершенно не считаются с тем, что архитектура, как одно из пространственных искусств, воздействует своими формами на организацию быта пролетариата.

Возводя небоскребы для эксплоатируемых, миллиардеры для себя строят совершенно не похожие на небоскребы особняки и виллы, далеко не отвечающие условиям вышеупомянутой фордовской рационализации.

Всякий класс в своих творениях утверждает свои идеи, свои эмоции, утверждает самого себя, наши же архитекторы и их единомышленники, заботясь о культуре пролетариата, перетаскивают к нам без всякой критики идеологию и вкусы буржуазной Европы и Америки. Вместе с конструктивными, рационализаторскими элементами в СССР проскальзывает таким путем эстетика, чуждая рабочему классу.



РОСПИСЬ КЛУБА ВХУТЕИНА (Исполнено в порядке академического задания студентами Вхутеина: Вязьменским Л. П., Давыдовым П. П., Гапоненко Т. Г., Густавом Ц. И., Мальцевым П. Т. и Марковым А. И.)



Мы требуем, чтобы проектируя клуб, помещение для жилья, здание общественного назначения и т. п., советский архитектор, при обязательной заботе о дешевизне, рациональной экономии материалов и пр., не забывал и о художественном оформлении здания, пользуясь для этого элементами и художественно архитектурными формами, органически созданными на почве нашей советской действительности, а равно и достижениями нашего изо-искусства — фреской, станковой картиной, скульптурой. Здесь, само собой разумеется, имеется в виду не механическое «отведение места» для украшений, но органическое художественное оформление, учитываемое еще в момент самой конструктивно-технической планировки здания.

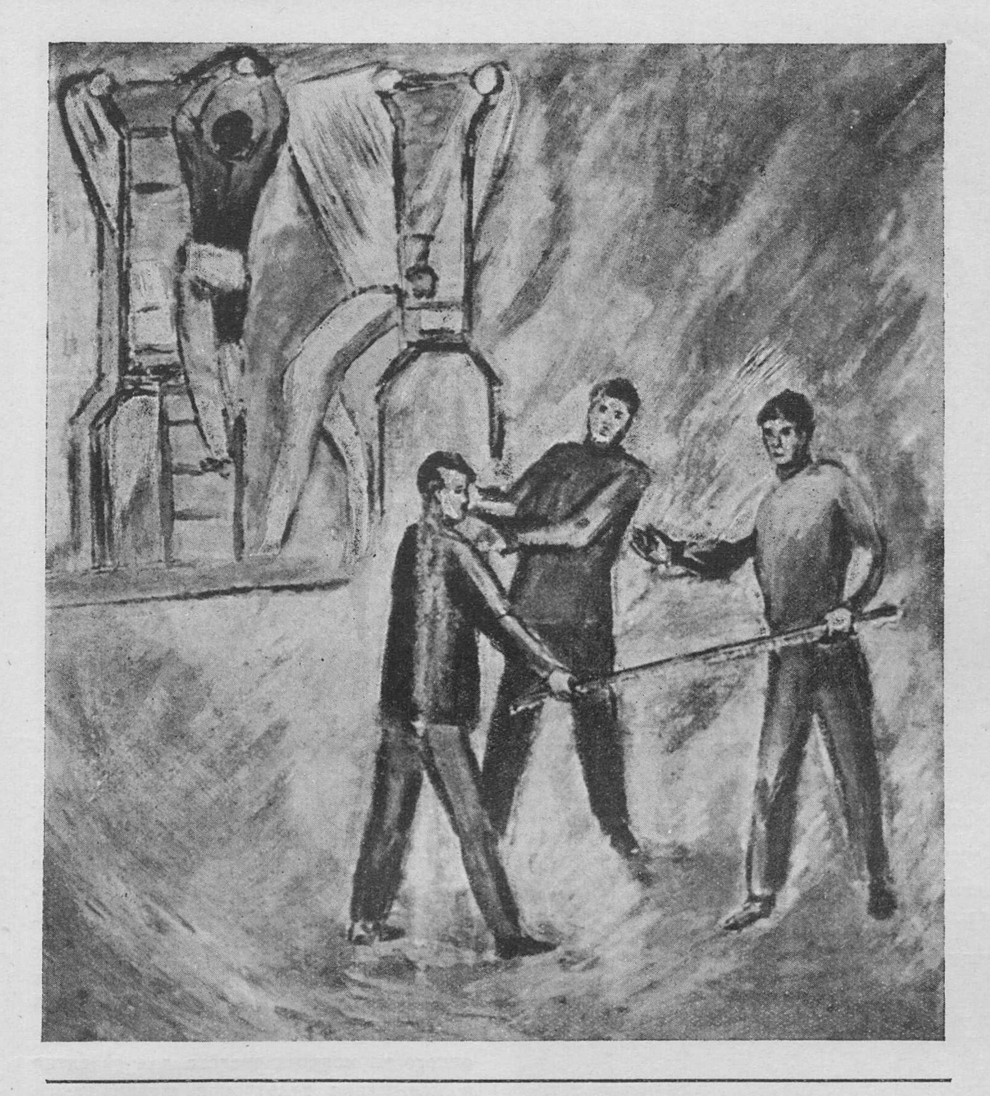
Раз навсегда нужно добиться того, чтобы вопросы массового пролетарского искусства решались при активном участии и критике самих масс, а не вершались вкусом служебной верхушки, в угоду которой зачастую цветут цветы эстетического блуда в искусстве.

Если перейти к другим видам искусства, то мы увидим, что и тут отдельные голоса, вопиющие о ненужности изо-искусства для пролетарской культуры, вызваны воздействием зарубежной идеологии.

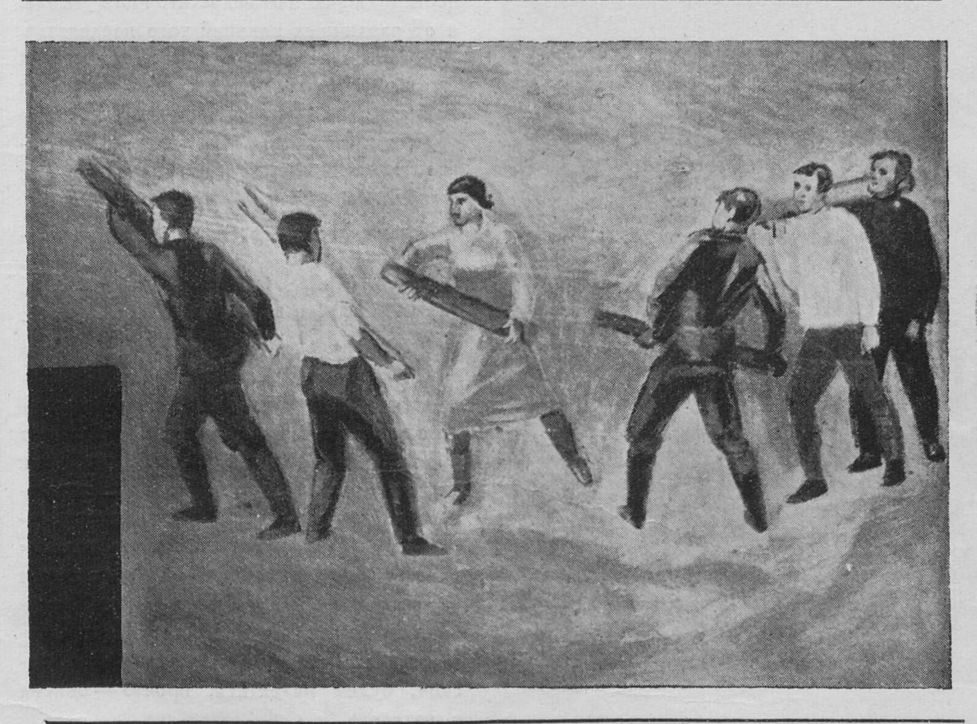
Не так давно на страницах «Вечерней Москвы» тов. Михайлов пытался защитить советскую фреску, конечно, в качестве временной переходной формы советского изо-искусства. Мы удивлены молниеносному изменению взглядов Михайлова и его единомышленников, временности, «переходности» их собственных принципиальных установок. Помилуйте, давно ли они пели панихиду над непохороненной живописью, и вдруг такая неожиданная перемена: «согласны, пусть пока будет фреска!» Они, оказывается, и не заметили, что молодые советские художники «увлекались» и «увлеклись» монументальной живописью, но раз это так, то делать нечего, давайте, мол, пока дадим отсрочку фресковой живописи.

По мнению Михайлова и его соратников, будущее искусство пролетариата будет лаконичным, не требующим большого времени на рассматривание, быстро организующим быт трудящихся... вообще— чем-то вроде кино или фото. В данное





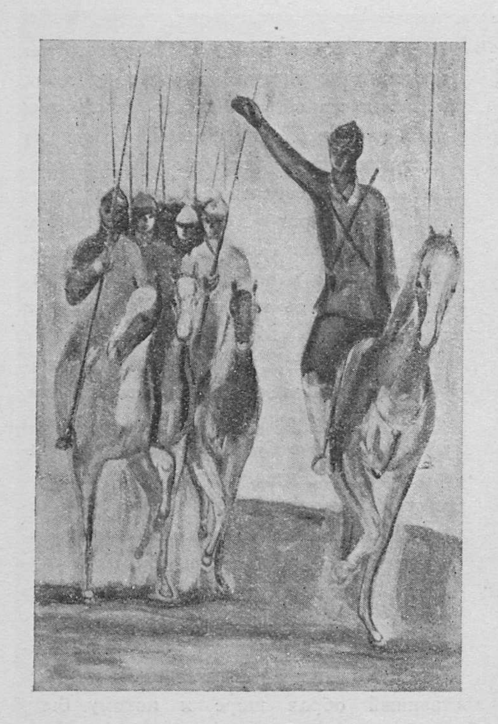
РОСПИСЬ КЛУБА ВХУТЕИНА



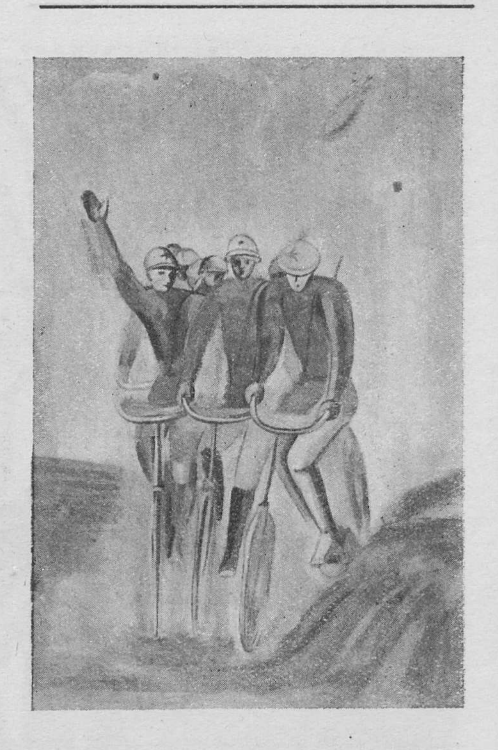
время по техническим условиям этого мы не можем достигнуть, а поэтому пока обойдемся старой «кобылкой», т. е. станковой картинкой и фреской. Глядя на «быстротекущие» взляды Михайлова, действительно согласишься, что за таким изменением мировоззрения только кино и может угнаться. А что, если и правда, все мы будем меняться с такой стремительностью, ведь при этом в скорости и от «марксизма» Михайловых ничего не останется? Правда, помилованная им монументальная живопись, по его словам, обладает кое-какими данными для своего существования в будущем, за исключением некоторых, несовместимых будто бы с грядущей культурой; она, например, к неудовольствию Михайлова, не может передвигаться и не может изображать случайные отдельные моменты жизни. Нам думается как-раз наоборот — это не минус, а плюс для фрески, что она в состоянии охватить синтетичный художественный образ шире и потому быть актуальной на большом протяжении лет; что она не портативна, также говорит в ее пользу, так как таким образом она имеет свое определенное место, а не служит и нашим и вашим, как ваша фотография, тов. Михайлов, которая — «каждой бочке гвоздь».

Пусть читатель, если у него есть охота, сам ознакомится с «новейшими» взглядами Михайлова, а пока постараемся об'яснить, что побудило молодых художников «увлечься» фреской. Прежде всего мы должны оговориться, что в нашем составе «увлекающихся» и «фокстротирующих марксистов», ценящих одинаково человека и машину, нет. Выступившие впервые перед лицом советской общественности художники - монументалисты «увлекались» фреской не в случайной безрассудной погоне за модой или в целях реставрации прошлого, но прежде всего в стремлении быть созвучными и полезными нашей советской действительности, в горячем желании итти в ногу с пролетариатом, быть его помощниками и проводниками всех его начинаний в строительстве нового быта. Не экстатичные глаза угодников, взирающие со старых церковных стен, «увлекли» нас, а сама монументальная живопись со всеми своими средствами и возможностями.

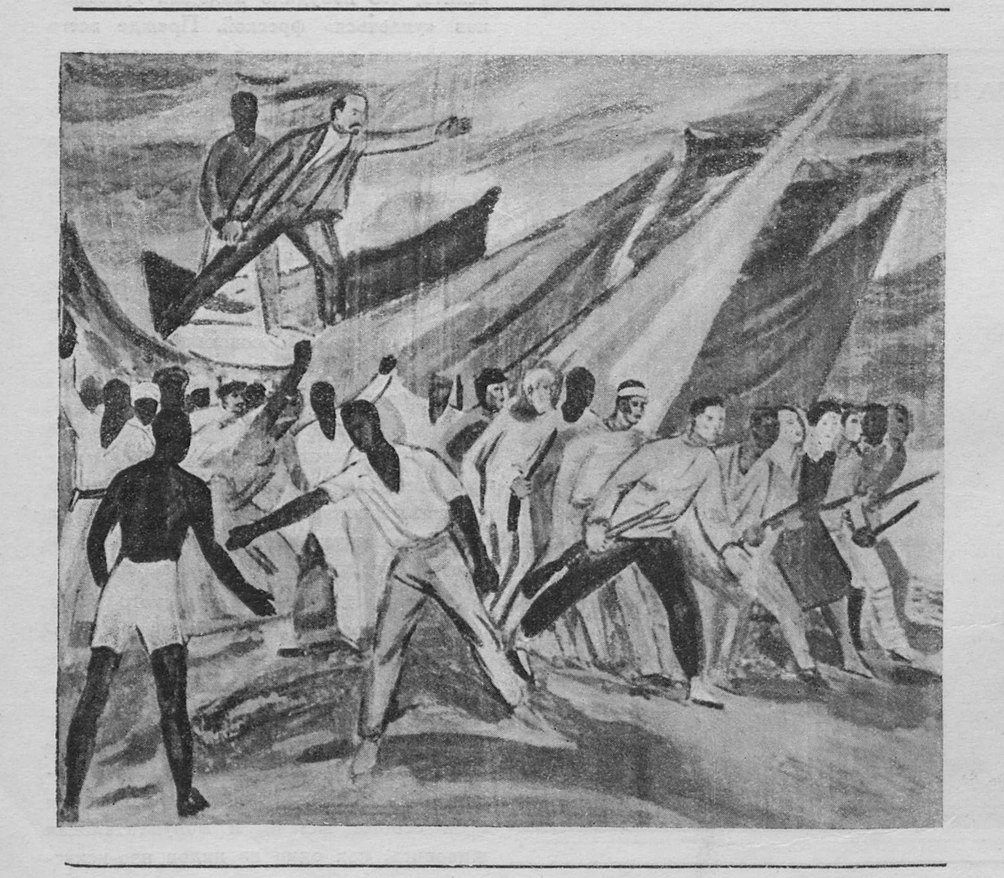
Отличие нашего пролетарского быта от быта буржуазии — это, конечно, прежде всего коллективность. Изменение форм общежития, постройка громаднейших клубов, парков культуры и т. д., наличие организованного зрителя, живущего одними общественными стремлениями, конечно, ставят перед художником свои особые задачи, и монументальная живопись, как один из видов изо-искус-



ства, может и должна обслуживать эти потребности в организации пролетарских эмоций и пролетарской воли, на что у нее имеются богатые данные. Во-первых, она бесспорно есть искусство массовое, так как по своей природе расчитана на заполнение громадных плоскостей в местах общественного пользования и обслуживает не одиночного зрителя, а коллектив-массу. Во-вторых, ее композиция обязательно существует не сама по себе, как в станковой картине, а в полной органической гармонии с архитектурой данного помещения. Отсюда ясно, что ее собственные архитектонические элементы должны быть до крайности четкими, ясными; эта строгая организованность монументальной живописи естественно переходит и на зрителя и обязывает самого художника. В-третьих, внутренний ритм и жест этой живописи должны быть сгущенными и повышенными, так как последняя оперирует не отдельными мелкими фактами жизни, а берет их сгусток, их синтез, воздействует символом отдельных жизненных явлений.



РОСПИСЬ КЛУБА ДИВИЗИИ ОСОБОГО НАЗНАЧЕНИЯ ОГПУ ИМЕНИ ДЗЕРЖИНСКОГО. Исполнено в порядке академического зададания студентами Вхутеина: Коротковой Н. Ф., Лукомским И. А., Малаевым Ф. П., Невежиным Ф. И., Немовым А. Д., Степановым Н. Д. и Цирельсоном Я. И.



Кроме того, ей присущи технические свойства, дающие ей возможность сохраняться в течение громаднейшего промежутка времени. Таким образом наличие всех этих условий и побудило молодых художников воспользоваться фресковой монументальной живописью в качестве одного из мощных средств для развития и повышения культурной жизни нашей страны. Конечно, как всюду и всегда, у молодняка много недочетов и ошибок, происходящих и от недостаточного уменья, и от различных влияний того наследства, которое он получил и получает в стенах школы, но путь намечен правильный, и марксистская критика, пролетарское мировоззрение и связь с рабоче-крестьянской массой помогут быстро изжить эти ошибки молодости.

Кстати, несколько слов об этом наследстве. У Михайлова и, по всей вероятности, не у него одного, создалось впечатление, что молодняк еще и потому увлекается монументальной живописью, что его руководители, как, например, Павел Кузнецов, занимаясь этим видом искусства, само собой разумеется, действуют в данном направлении на своих учеников. Мы не будем сейчас затрагивать творчества и профессорской деятельности одного из наших учителей, но мы должны сказать, что никогда не видали фресок П. В. Кузнецова, выполненных на стене; наименование же его работ на холсте «альфреско», будем надеяться, просто — описка в каталоге.

Самое же важное заключается в том, что работы ахровского молодняка, которые выполнены в клубе Вхутеина и в клубе имени Дзержинского, бесспорно — явление большого общественного и культурного значения, как и самый факт того, что в момент наибольшего увлечения молодежи формальным эстетизмом и станковой живописью группа молодых художников оставляет станковизм и берется за стенную живопись, не имеющую у нас в близком прошлом никаких живых традиций, на которые можно было бы опереться. Несмотря на насмешки всех любителей «чистого искусства», эта группа своей общественной установкой и работоспособностью завоевывает определенное положение и добивается успехов в деле приближения искусства к трудящимся. Завоевывает себе внимание не говорильней, а делом, осуществленным на первых порах, может быть, и робко и с большими ошибками.

Пусть пока это — синица в деле культурной революции, но ахровская синица в тысячу раз лучше бестелесного журавля формалистов или вашего, тов. Михайлов, «октябристского», очередного увлечения «фотокиноизмом».

Не спроста ахровская молодежь пошла вместе с АХР и стала звеном передовой шеренги этих работников советского искусства.

Ахровский молодняк великолепно понимает, что не переливанием из одного гнилого меха в другой, а глубокой общественностью, работоспособностью, критически утилизируя все культурное наследство прошлого на пользу великого дела пролетариата, мы сумеем добиться нужных ему результатов.

Массовым языком, художественными образами художник монументалист заставит стены говорить о тяжелом прошлом, развернет на них героическую повесть о недавних подвигах масс

Он развернет грандиозные синтетические образы социалистического строительства, образы интернациональной солидарности рабочего класса. Наконец, нельзя исключить из охвата монументальной живописи попыток дать энтузиастические образы будущего, лучшего будущего, за которое нельзя уставать бороться упорно и самоотвержено.

Такими представляются нам задачи монументальной живописи в ряду других искусств в общем размахе всемирного социалистического строительства.

Невежин Ф.

Мирлас Д.



Вязьменский Л. П. — Комсомольская мобилизация в 1919 г.

Молодые художники! Будьте активистами действительного осуществления лозунга „Искусство в массы“. От искусства музеев и галлерей идите к искусству улиц, площадей, клубов, рабочих жилищ, к искусству массовых празднеств!

СТАНКОВАЯ ЖИВОПИСЬ

ОТ ИЗОБРАЖЕНИЯ К ВЫРАЖЕНИЮ

«Я не люблю холодной живописи».

Делакруа

1

Основным и решающим вопросом, который необходимо поставить при анализе станкового раздела 11 выставки АХР является вопрос, обнаруживает ли тенденцию развития старшее поколение ахровцев — зачинателей реалистического движения в советском изоискусстве?

Для определенной группы изо-критиков такой вопрос совершенно праздный: «о каком развитии можно говорить у тех, кто является носителем художественной реакции, гирей на шее советской живописи»?

Безнадежно убеждать в противном тех, у кого идеология взята напрокат у европейского мещанина, фокстротирующего и в искусстве, безнадежно убеждать и тех, кто больше всего озабочен проблемой восприятия самонаиновейшего и наимоднейшего.

Стоит ли спорить с «эфросовщиной»— расплюевщиной последней формации: погуляют, пошумят и бросят!



Кацман Е. А. Портрет пред. центр. ревиз. ком. ЦК ВКП (б) М. Ф. Владимирского



Иогансон Б. В Вузовцы

Каковы же показатели развития центральной группы ахровцев? Возможно-ли, что АХР утерял единое формальное лицо и основная группа центрального АХР — механическое и ничем не спаянное об'единение, являющее тягостную картину формального разброда — «кто в лес, кто по дрова», унылое зрелище идейного банкротства, поспешного отказа от вчерашних убеждений?

Если интенсивный живой поиск, потребность творческого изменения всегда служили вернейшим показателем роста художника, движения вперед и самым страшным в художнике оставалось повторение себя, то для притворяющихся растерянными «Эфросов» («что же такое теперь АХР?») и притворяющихся уверенными «Михайловых» каждая попытка старшего ахровца—как-то по другому себя выразить — является или изменой принципам АХР, которые эти болтологи всегда усердно травили, или же иллюстрацией, доказательством всей глубины революционного падения АХР. Михайлов здесь на помощь зовет даже статистику: если ахровец выставил столько-то пейзажей и столько-то «индустриальных тем», то вот вам и доказательство того, что АХР скатился в бездны пейзажной, безыдейной, натюр-мортной живописи! (см. журн. «Революция и Культура», № 12 «Смотр ахровского движения»).

Что на это ответить? Разве только посоветовать Михайлову не злоупотреблять

в дальнейшем своим правом высказывать критические благоглупости; хотя, когда этим страдает художественный критик, то говорят, что этим он страдает надолго, вернее, навсегда...

Гораздо важнее проследить, есть ли какое-либо об'единяющее начало в этих, только на первый взгляд, разноречивых, формальных ахровских поисках?

Слов нет: ахровцам, так же, как и другим группам советских художников, в обстановке усиления мелко-буржуазных влияний, грозит опасность ослабления тематических устремлений и развития (усиления) чисто-формалистских тенденций— не все, и не у всех благополучно в этом отношении,—но отсюда до выводов об измене АХР принципам революционного искусства — дистанция огромного размера. Если определенные группы «старших» ахровцев на определенный момент с определенными целями формального обогащения устремляются или к «плэнеру», или же, не теряя реалистической под'основы, подходят вплотную к проблемам революционной романтики, социального символизма, по выражению А. В. Луначарского, то здесь необходимы не фальшиво-истерические выкрики критических кликуш о предательстве революции ахровцами, а трезвый, зоркий, и главное, честный, не предвзятый анализ тех художественных изменений, той эволюции, которые в своем развитии переживает АХР.

Кое-кто пытается лечить АХР оглоблей, но, во-первых, АХР не болен, а во-вторых, оглобля не метод лечения!

Совершенно излишне доказывать всю глубину и органичность того постепенного перехода АХР от иллюстративности и протокольности к широкой социальной тематике, к глубокому социальному охвату.

Процесс этот был подытожен первым с'ездом АХР, который ни в одном из своих решений не провозглашал необходимости немедленного механического, административного отсечения иллюстративно-сюжетного сектора.

Правда, по мере художественного роста рабочего зрителя, все уменьшается роль и значение этого сектора, когда-то игравшего большую роль в АХР, а теперь, на выставке АХР представленного крайне немногочисленными работами Владимирского, Владимирова, Бычкова, Струнникова, Костяницына, Терпсихорова и др.

Но основной нерв ахровских устремлений проявлялся в других формах. Поэтому уверения Федорова-Давыдова (см. газ. «Правду»), что АХР находился и находится в состоянии войны с европейским искусством — стрельба из пушек по воробьям. В войне с каким искусством? Если с упадочными и разложившимися формами его, остатками так наз. левого, послевоенного капиталистического искусства, то АХР воевал, воюет и будет с ними воевать; что же Федоров-Давыдов стоит за мир художников революции с этим искусством? Тайные критические вожделения Федорова-Давыдова, повидимому, делаются явными.

Все более ясным становится, что в попытках искусственного укрепления уже рухнувших основ так наз. левого искусства в Западной Европе прежде всего заинтересованы разжиревшие «маршаны» и миллиардеры — коллекционеры «раритетов»; и здесь бытие определяет сознание.

Кое-кому из наших глупеньких «критиканов» это невдомек!

Вернемся к выставке. Так наз. академическое крыло в АХР на 11 выставке представлено чрезвычайно характерным «Арестом Пугачева» Степана Карпова — крупнейшего мастера-композитора, рано вырванного смертью из ахровского движения. В этой работе у С. Карпова—налицо показатели новых чувствований, новых ощущений, даже новые попытки цветовых восприятий и, главное, появление того чувства психологической характерности типажа, которое не всегда



Пшеничников В. С. К финишу (темпера)

было в его прежних работах. Влияние С. Карпова начинает ощущаться все явственнее на целом ряде ахровцев и прежде всего на Соколове-Скаля с его «Путем из Горок». Посмертная выставка С. Карпова покажет, что значение этого художника в АХР было гораздо большим и глубоким, чем это могло казаться на первый взгляд.

Исключительным лицемерием поэтому звучит признание Эфросом С. Карпова центральной фигурой АХР после его смерти, при жестоком замалчивании им при жизни художника. Почему не похвалить мертвого врага?

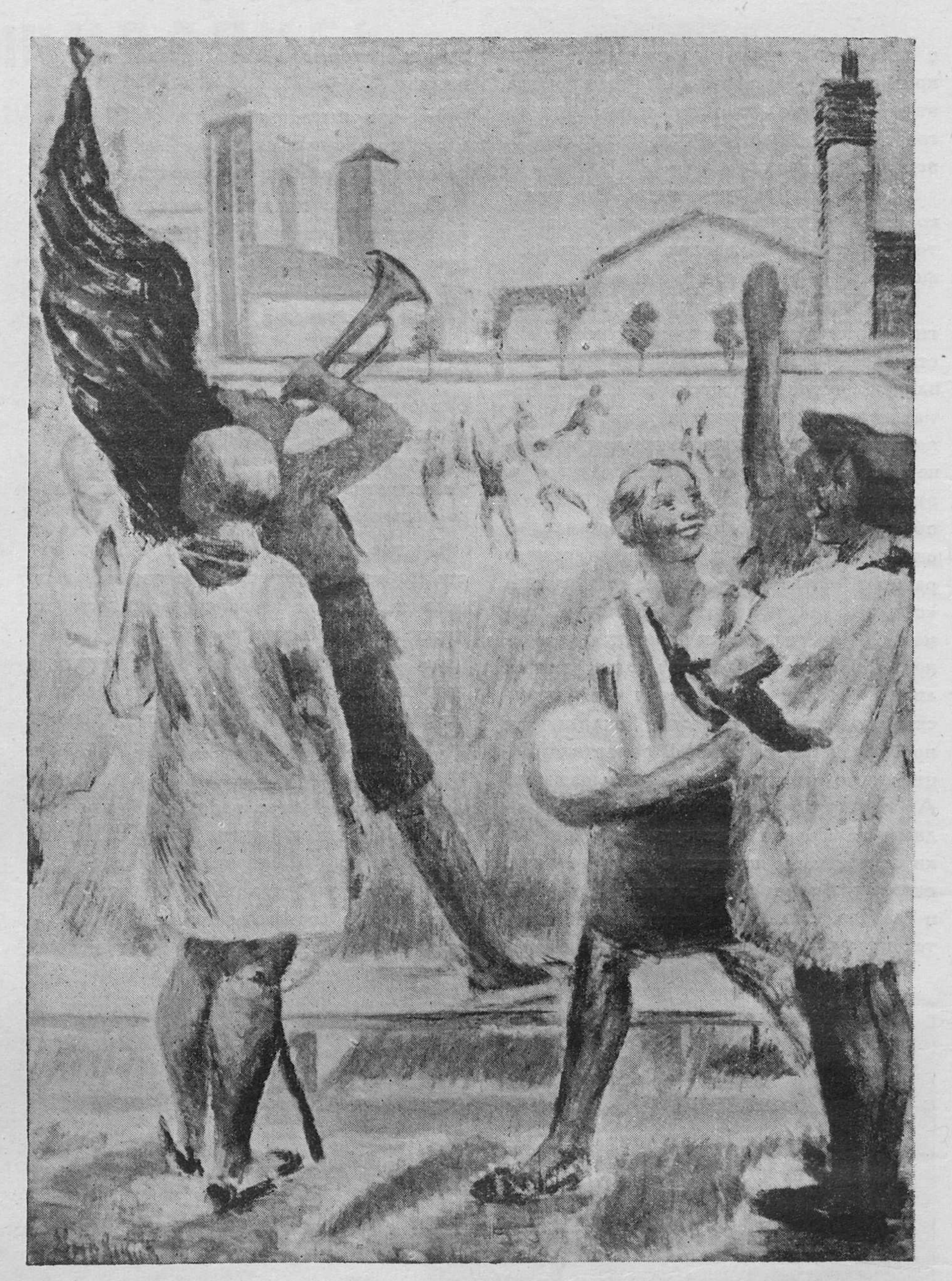
Несомненно также и то, что формальная разность как групп ахровцев, идущих по пути импрессионистских восприятий, так и по пути глубокого анализа формы и типовых особенностей, не может заслонить того факта, что все эти поиски базируются на единой реалистической основе.

Только у одних этот реализм имеет живописный характер, у других — психологический оттенок. К первой группе, очень широкой по своему составу, можно отнести Радимова, Чашникова, Ряжского, Котова, Белянина, Пермякову, Покаржевского, Герасимова, Крайнева, Бориса Яковлева, даже рисовальщика Зенкевича, Нюрнберга, Тихомирова и многих других. Любопытно, что работа этой группы имеет ясные отпечатки весьма сложного сплава влияний, начиная от французов-барбизонцев, сезаннистов и кончая родоначальниками пейзажа в русском искусстве—Щедриным, Васильевым, Поленовым и др. Для этой группы пейзажное начало — средство и орудие живописного познания мира, метод очищения своего художнического восприятия, но ни у одного из них стремление к «плэнеру» не вырастает в нечто самодовлеющее. Это только средство к достижению «содержательного» начала в искусстве.

Другая группа, также чрезвычайно широкая и разнообразная по составу, стремится к характерности, к психологической выразительности, к остроте в выражении типажа. К ней можно отнести, несмотря на все внешнее их несходство, Кацмана, Рянгину, Никонова, Луппова, Соколова-Скаля, Иогансона, Журавлева, Шестопалова, Львова, Пшеничникова с его графизмом, Михайлова и многих других.

Было бы неправильным думать, что вся эта группа лишена чувства живописности, а первая — чувства характерности: важно установить, что является преобладающим в каждой из этих групп; важнее подчеркнуть не их формальные различия (это только путь их развития, что вопиюще не понимает наша критика), а то, что их об'единяет. Это об'единяющее начало можно назвать стремлением к идейному реализму, на какой бы основе этот реализм ни [illegible]ой или же на психолог[illegible]

И[illegible]а, и другая группа стремятся отойти от равнодушной протокольности. Это не в равной мере развито у всех, у многих художников явственны чисто натуралистические тенденции, но вместе с тем и именно здесь, со всею силой, надо обрушиться на фальшивое и ничего не выражающее понятие фото-натурализма.



Яновская О. Д. Пионеры в парке Культуры и Отдыха

Натурализм — это фаза накопления восприятий в живописи. Великими натуралистами были равно и Гокусай и Леонардо, и Караваджо, но это не значит, что они были пассивными протоколистами натуры. Через натурализм они шли к синтетичности, к выражению своего взгляда на мир. Только то искусство развивается на здоровой и мощной основе, которое проходит через фазы натурализма. То, что у многих рас и народностей развивается так наз. «идеопластическое» искусство, не опровергает этого взгляда, а только подтверждает его. То, что те-

перь многими принимается ошибочно за натурализм, есть только выродившаяся форма, протокольная схема его.

По остроте выражения, по ясности реагирования художника на определенные общественные явления, одно из первых мест занимают, по справедливости, Рянгина и Иогансон. Если у первой преобладает психологизм («Жена», «Отбросы»), то у второго — характерность, облеченная в живописную форму («Вузовцы», «Советский суд»), причем по формальной линии здесь крайне любопытно скрещиваются федотовские влияния у Рянгиной и передвижнические у Иогансона.

В «Калязинских кружевницах» Кацмана — все лучшие стороны его дарования. Здесь попытки показа двух миров: нового в образе читающей комсомолки и старого—слушающих кружевниц, но насколько убедительно и остро подсмотрены типы кружевниц (уходящий мир), настолько же неубедительно и внешне трактован тип комсомолки.

Лучшие из портретной серии работы Кацмана, например, портреты Владимирского и Радимова, своей попыткой живописной трактовки, свидетельствуют, что Кацману наиболее близко одно из утверждений Делакруа в его дневнике о том, что художнику необходимо как можно больше рисовать современных людей. Трудность пути, взятого Кацманом, состоит в том, что разные группы современников требуют и различной формальной трактовки. Недостатком этой портретной галлереи является то, что в ней не присутствует фабрично-заводской типаж, который мог бы натолкнуть Кацмана на новые средства графического выражения.

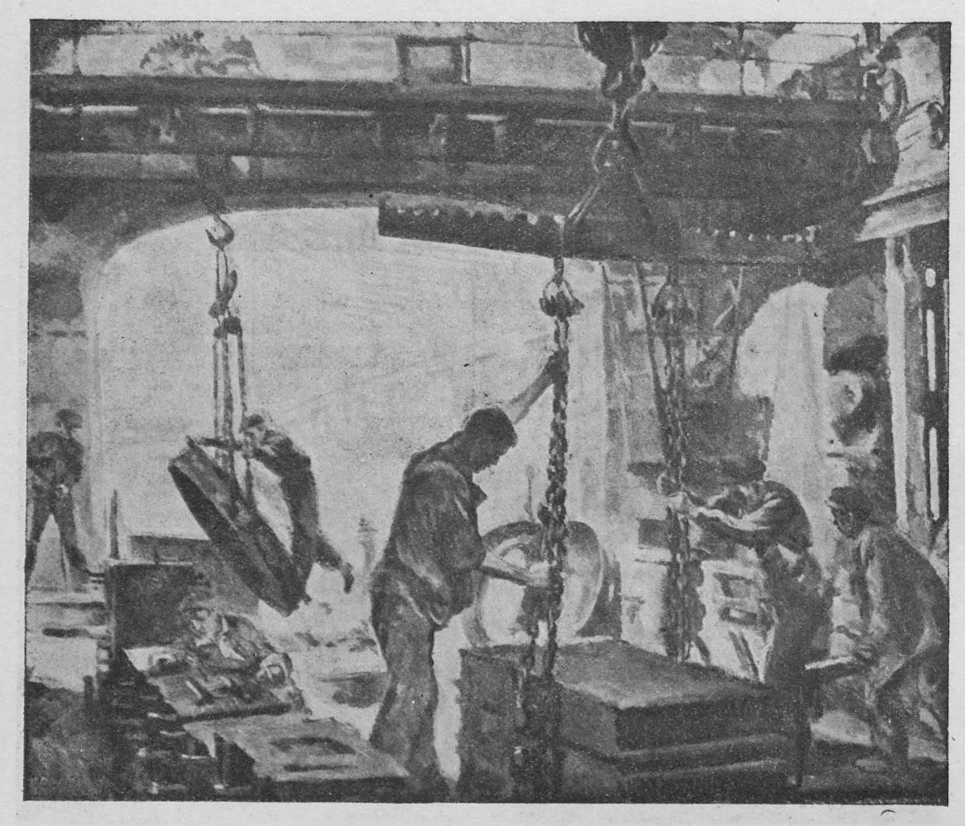
Романтизм Соколова-Скаля в его «Пути из Горок» крайне показателен, как одна из разновидностей ахровских путей. И если тональная красивость, звучание этого полотна противоречат самому замыслу картины, то дисгармония эта не является простым показателем коренной неудачи Скаля, а скорее срывом большого дарования на еще большей творческой попытке, на путях к разрешению большой темы. Путь развития Скаля заслуживает особенного внимания и самого бережного отношения. Здесь начатки новой формы реализма — патетического, приподнятого, но и здесь же опасности вырождения в пустой декоративизм и напыщенность. Скаля до сих пор шел толчками: от срывов до больших взлетов («Железный поток»); это надо учесть и не мешать своеобразию художника с его стремлением к большим полотнам, к це-



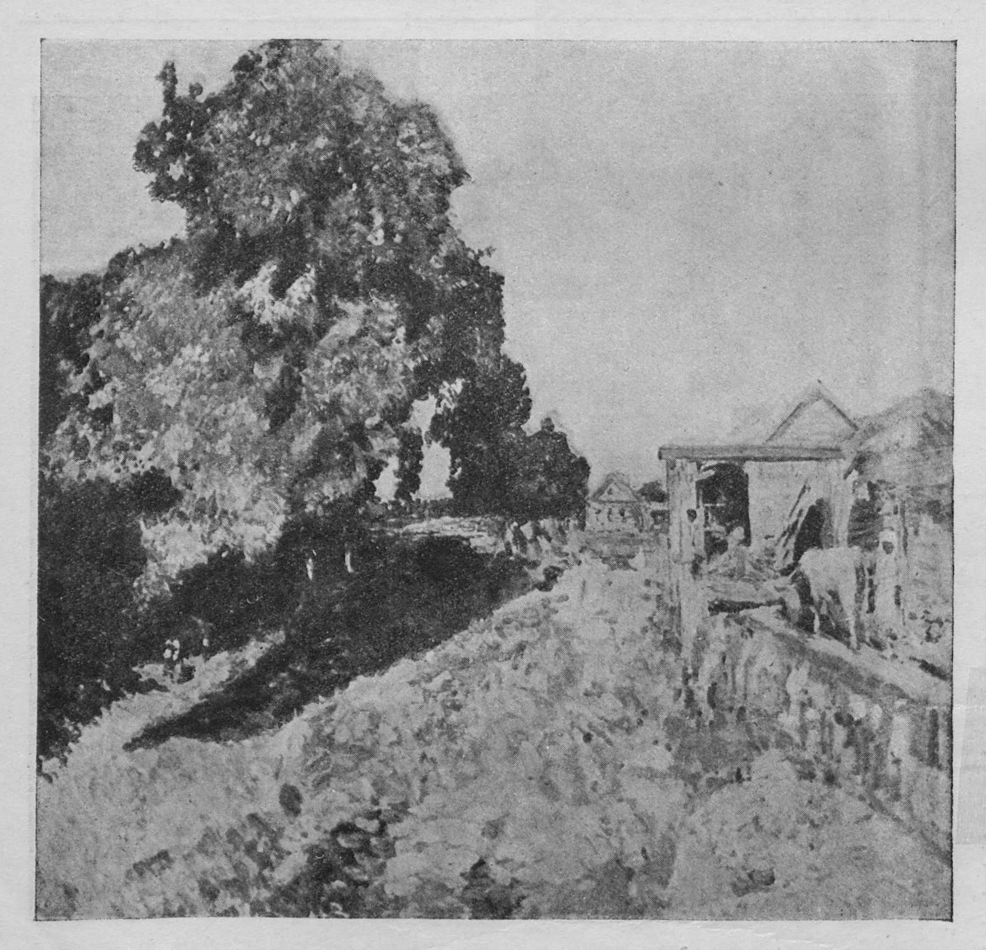
Чашников И. Д. — Рыбаки



Терпсихоров Н. Б. — Студенты-медики за учебой



Покаржевский П. Д. Литейный цех на заводе «Ильич»



Радимов П. А. Утро (темпера)

лостной композиции, к предельному цветовому звучанию.

Знаменательны и те глубокие и формальные изменения, которые мы видим у таких ахровцев, как Никонов и Луппов. Первый из них обратился к чистому цвету, к освобождению своей живописи из «лакового» плена; нет сомнений, что несмотря на все трудности своего переформирования, художник выйдет на свойственный ему путь монументальной композиции. Его «Отступление Колчаковщины» — только опыт, только фрагмент будущих художнических замыслов и следует пожелать, чтобы Никонов, пройдя фазу импрессионистских поисков, нашел устойчивую, острую, реалистическую форму, выражающую современность. Глубоки изменения за последний год и у Луппова с его переходом к плоскостной, упрощенной, несколько схематичной трактовке, иногда переходящей в стадию плакатного выражения.

Особняком стоит М. Берингов, возбудивший большую дискуссию—«Свадьбой незрячих». Острота и положительных и отрицательных суждений, во множестве закружившихся вокруг этой вещи, внимание, которое приковало к себе на выставке это произведение — наилучшее свидетельство того, что оно волнует и будоражит зрителя. И все же, при эмоциональном напряжении, которым заряжена эта работа, при всей остроте выражения трагедии слепоты с ее осязательными чувствованиями, все же этот холст несомненно пропитан каким-то больным, визионерским началом. Слепые у Берингова точно грезят, в пьяном забытьи, об иных мирах, и то, что свадьба незрячих отвлечена им от материального мира, является общественным приговором над ней. Берингову — одному из остроощущающих художников — необходимо найти в себе творческий отклик на темы, близкие эпохе Октября, кровно связанные с эпохой строительства социализма.

Чрезвычайно интересно и свежо выступает группа молодых ахровцев: Яновская, Когаков, Лобанов, Фомичев. Во всех них есть большая напряженность живописного реализма. При правильных соотношениях с центральной группой ахровцев, эта молодежь может развиться в значительных и органически связанных с современностью мастеров.

Работы филиалов АХР мало выразительны и представляют из себя материал, недостаточный для каких-либо выводов.

Не ярко на выставке выступление таких крупных мастеров, как Юон, Машков; оба эти мастера дали ряд работ, не выражающих основного существа их на-

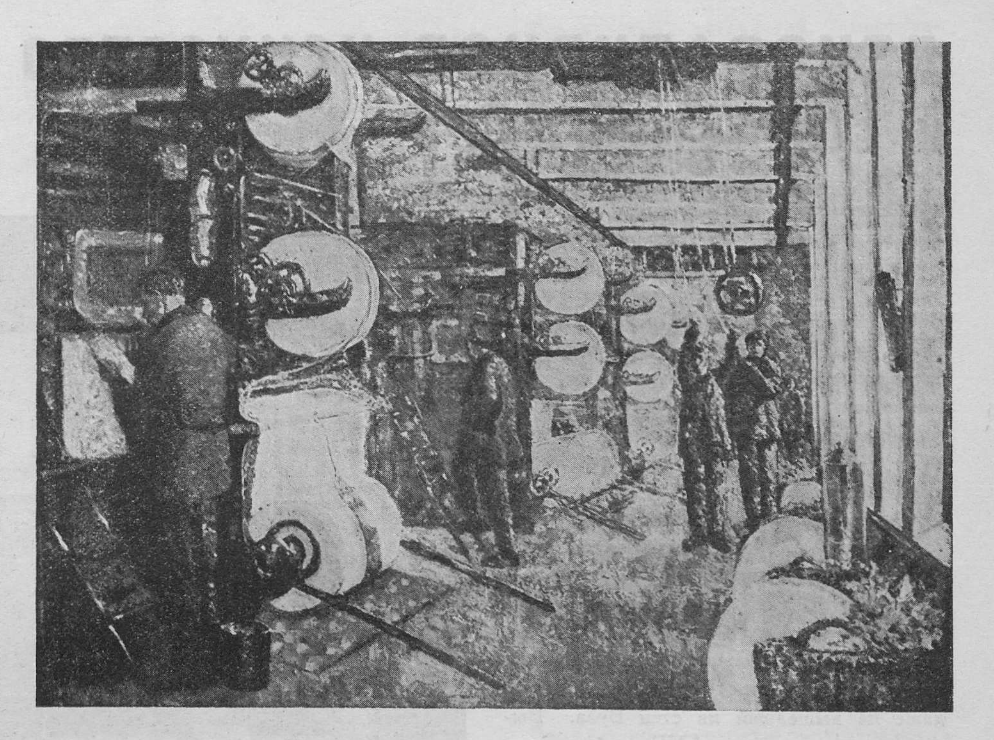
стоящих поисков. Следует ждать их персональных выступлений.

Общие же наши выводы сводятся к следующему. Если группе живописного реализма грозят опасности застревания на фазе фрагмента, этюда, безыдейности, то группе психологического реализма грозит опасность срыва в сторону мелкобытового анекдота, возврата к уже пройденной, сюжетно-иллюстративной фазе; эти опасности должны быть всегда учитываемы основным кадром АХР, который должен помнить, что только соединение этих двух начал дает элементы героического реализма.

Страховка от этих опасностей — революционное устремление советского художника. Без широкого социального понимания нашей эпохи, без усвоения целеустановки пролетариата, художники-попутчики или застрянут в болотах формализма, или скатятся к приспособленчеству в искусстве. И здесь мы подходим к основному пороку 11 выставки: генеральная линия партии на этой выставке получила крайне невнятное и неубедительное выражение; особенно это проявилось в отношении индустриальных и колхозных тем (работы Радимова, Покаржевского, Шегаля, Пермяковой, Топоркова и автора настоящей статьи).

Причины крайне незначительного количества тем, посвященных индустриализации, лежат не в том, что у ахровцев нет творческой воли к выражению этих тем, но в том, что основной кадр ахровцев в течение двух последних лет был занят двумя крупнейшими социальными заказами к десятилетию Октября — совнаркомовской, реввоенсоветовской выставками. После длительного творческого напряжения вполне естественно, что ахровцы дали на выставке сравнительно большое количество ранее обычно не выставлявшихся этюдов и фрагментов.

Основное ядро АХР получило в начале своей деятельности (1922 г.) свое боевое крещение на заводах; теперь необходимо продолжить, усилить эти стремления, мобилизовать весь ахровский состав на работу в индустриальных и колхозных центрах. Здесь понадобится максимальная спайка ахровца с фабрично-заводским пролетариатом. Этого повелительно требует эпоха пятилетки, эпоха грандиозного строительства социализма; вне этого мещанская стихия захлестнет советское изобразительное искусство, подчинит его враждебным классовым влияниям. **В. ПЕРЕЛЬМАН**



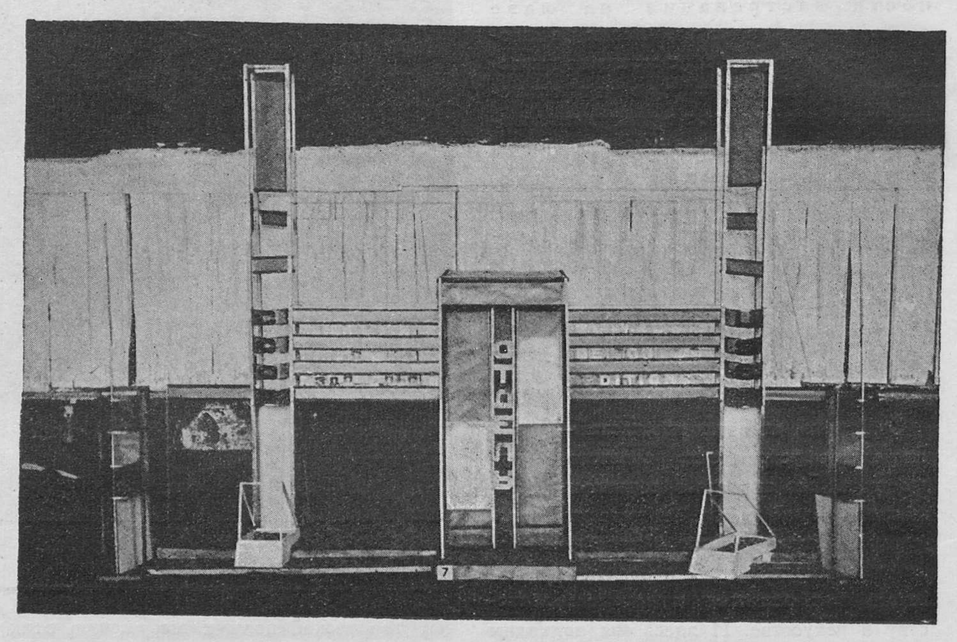
Перельман В. Н. — Ротационные машины



Яковлев Б. Н. — Подготовка к Октябрю

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ

Художники декоративного искусства до сего времни не были об'единены какой-либо организацией и не выступали с общественным показом своих работ единой группой. И вот теперь возникли сразу две организации. Организовалась московская Ассоциация Художников Декораторов (МАХД) и устроила свою первую выставку, и внутри АХР создалась декоративно-зрелищная секция и тоже выступила с показом своих работ на 11 выставке. Всем известно, что АХР, эта «утка, высиживающая лебедят», ведет борьбу за молодняк и ведет, как видно, не безуспешно. Новые секции АХР—монументальная, декоративная, текстильная, графическая почти целиком состоят из молодежи, еще даже не вышедшей из стен Вуза. Вызвано это не тем, что АХР «набил» руку в организационной практике, а тем, что АХР — единственная массовая организация художников, с четкой идеологической установкой, твердо и последовательно проводящая свои декларации в жизнь.



Григорьев Г. Г. Макет ворот для книжного базара

МАХД тоже кричит: «Шире дорогу молодняку» и открывает ему двери своей организации.—Правда, МАХД этой молодежью считает только себя; махдовцы, имеющие по несколько лет работы на театре, подозрительно оглядывают молодежь, только что переступающую порог школы.

Итак АХР получил соперника в борьбе за молодое поколение декораторов.

Куда итти, с кем итти?—Ответ на этот вопрос дадут не слова, а дело.

В своем каталоге МАХД пишет: «Первая выставка творческих работ — смотр наших сил и достижений» (Королев). Выставка «не подводит никаких итогов прошлому, она говорит о сегодняшнем дне или даже, вернее, о завтрашнем» (Гиляровская), но фактически, на выставке нет «сегодняшнего», а тем более «завтрашнего» дня декоративного искусства. Это как-раз наоборот—выставка нашего «вчера», выставка суммарных итогов разрозненной работы ничем не об'единенных художников, выставляющих только для того, чтобы выставиться. Правда, здесь много работ, уже выполненных на театре: Родченко — «Клоп», Степанова— «Смерть Тарелкина», Мусатов—«Снегурочка» и др. Но вещи 21—22 годов не могут служить показом нашего «завтра», они вообще никакого отношения к работе новой ассоциации, возникшей в 28 г., не имеют.

Среди работ, не шедших на театре, много вопиющей халтуры, в которой произведения Сенаторова занимают первое место.

На выставке нет ни общего плана, ни общих тем, ничего, в чем можно было бы видеть руководящую «творческую» работу ассоциации, стремление сплотить «индивидуалистически-настроенных художников-одиночек», заразить их волевым устремлением к коллективному революционному творчеству.

Этой роли, — роли реорганизатора труда, ассоциация не выполнила и не может выполнить, потому что у нее нет ни навыков, ни кадров, могущих повести такую работу; вся она целиком состоит из художников-кустарей, не имеющих стремлений к об'единенному труду.

Все бессилие ассоциации на новых путях искусства сказывается уже в стремлении создать знаменитую «ВАХТ»— Всеросс. Ассоц. Худ. Театра,—т. е. обособить художника-театрала от всей декоративной работы вообще. Это ложное с т р е м л е н и е: т в о р ч е с т в о д е к о р а т о р а б о г а т о и р а з н о о б р а з н о, х у д о ж н и к - д е к о р а т о р н а ш е й э п о х и н е т о л ь к о д е я т е л ь т е а т р а, о н п о с т о я н н ы й с п у т н и к т р у д я щ и х с я м а с с в о в с е х п р о я в л е н и я х н а ш е й м н о г о о б р а з н о й о б щ е с т в е н н о й ж и з н и.

Он работает на улицах, площадях, в клубе и на производстве. Он оформляет актера и демонстранта, спектакль и карнавал. Театр только часть его работы. И во всем многообразии его работы он должен быть остро политичен, должен жить и гореть интересами масс, иначе он будет не современен, не нужен пролетариату в его борьбе за социализм.

Нет, не в узко-цеховую организацию должен итти новый декоратор, не «ВАХТ» ему нужен.

Ему нужно вступить на широкую дорогу АХР, единственной организации, сумевшей стать массовой, сумевшей об'единить все виды искусства в единый фронт борьбы за культурную революцию.

Пусть «эфросовщина» стоит в некоем столбняке и взывает в унынии «Что их об'единило?» Не каждому дано, как говорится, постичь происходящее! А происходит то, что искусство буржуазное, искусство групп, группочек и сект, искусство эстетствующее отмирает, а нарождается новое искусство, искусство массовое и для масс, концентрирующее свои силы, собирающее их в один кулак для наибольшего производственного эффекта.

И этот бурный поток формирующегося нового искусства захлестывает бедных, эстетствующих критиков, и они начинают носиться без руля и ветрил, не понимая, что к чему.

В работах членов МАХД мы должны столкнуться с печальным фактом: многие, блестяще кончившие Вузы, дали слабые работы.

Дынина, кончившая год назад с заграничной командировкой, участвует на выставке серией слабых костюмов.

Фомин выставляет две работы: «Под угрозой» и «Падение Парижа», заметно ниже качеством, чем его прежние работы.

Малышев дает работы слабее своего дипломного проекта, сданного два года назад.

Как происходит этот процесс «выдыхания» художника? Кто, как не организация, должна была бы принять меры против этой деградации художника?

Но она их не приняла, повидимому, и не сможет ничего сделать, потому что такая задача не по силам индивидуалистам-одиночкам, входящим в ее состав и руководящую головку.

Большая вина за распыление, за оскудение творческих сил начинающих декораторов лежит на наших академических театрах. До сих пор театр в выборе художника слепо повинуется вкусу режиссера, приспособляется к его склонностям.

Даже самый передовой режиссер, даже Мейерхольд, ни разу еще не осмелился выставить материальное оформление спектакля на общественный просмотр в эскизах! Действует, очевидно, боязнь, что кто-то подсмотрит и перехватит первенство замысла еще до постановки!

Погоня за сенсацией, за славой первому выкинуть какое-нибудь удивительное антраша, чтоб вся Европа удивлялась! «Вот мы поставим так, как никому и в голову не придет!».

Метод оформления спектакля должен быть изменен в корне, театр должен сойти с пьедестала «Храма искусства» и стать в общие ряды нашего идеологического производства.

Графика, живопись, скульптура, архитектура, даже литература, все виды искусства, кроме декоративного, в разрезе театра применяют систему конкурсов—громадный стимул для повышения качества продукции, вернейший способ снизить до минимума брак.

Наши академические театры также должны применить конкурсы на оформление пьес, первое время хотя бы частично, как опыт. Разве такой театральный мостодонт, проходящий школу политграмоты, как Большой театр, не может дать одну пьесу на конкурс по оформлению? Чем он рискует? Получить плохое оформление? Но ведь, в случае провала конкурса, никто не навяжет ему выполнение представленных проектов, а к тому же театр и в пределах своего обычного порядка блещет неудачными постановками. Стоит только вспомнить «Лакме», «Флению», «Тупейный художник», «Сын Солнца», «Красный мак», «Мейстерзингеров».

Такие передовые театры, как Мейерхольда, Театр революции, МГСПС, Пролеткульта, должны раскачаться настолько, чтобы дать на конкурс оформление одной из своих постановок.

Декоративно-зрелищная секция АХР состоит из мастеров, еще не распрощавшихся с Вузом. Они—молодежь, но уже чувствуются в них художники, выросшие и воспитавшиеся в нашей современности, живо откликающиеся и отвечающие запросам жизни.

Выставка очень мала, потому что большинство членов секции работало над эскизами и оформлением карнавала парка Культуры и Отдыха.

Французский, английский, американский империализм, желтая пресса, свадьба Муссолини и папы, народы севера, угнетенные народы Востока, фашисты и многое другое—работы членов АХР и ОМАХР, студентов Вхутеина говорят о политической и художественной зрелости, о крепкой увязке художественного творчества с общественной жизнью.

На выставке пять эскизов оформления демонстраций, общий вид и группы: «кулак», «сектанты» и «святое семейство бюрократов».

Обращает на себя внимание четкая конструкция Григорьева «Вход на книжный базар», киоски Иорданского и Аханова.

Хороши макеты клубной постановки «Полезный человек», коллективная работа Аханова, Гаранина, Щукина, Иорданского.

Интересны также макеты Щукина к «Горе от ума», композиция Хейфица «Город».

Выставленные работы — театральные макеты, эскизы демонстрации, конструкции киосков и входа, костюмы и этюды—уже говорят о некотором намечающемся плане работы секции, увязанном с задачами нашего дня.

О молодости, живости, отсутствии рутины говорит эта небольшая выставка.

И хотя члены секции еще очень «молодая молодежь» в искусстве, но они нащупали нужную дорогу.

В рамках единственной массовой и политической организации художников, обслуживая интересы трудящихся масс государства строящегося социализма, единым фронтом, одной дорогой с другими видами искусства, смело и бодро понесем «искусство в массы»!

М.



Бедросов Р. С. Заставка к книге Д. Рида «10 дней» (гравюра на дереве)

ГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Нет ничего случайного в том, что именно на основе ахровской декларации, ставящей своей задачей создание новой формы через новое содержание, начинают расти производственные секции.

При других художнических об'единениях никаких организационно оформленных секций с определенными серьезными задачами не существует. Обычно эти об'единения созданы только с целью совместного участия на выставках. Группа «Октябрь», выдвигающая ультра-производственную установку, до сих пор ничего конкретного не дала. Таким образом, полиграфическая секция при АХР является пока что единственной организационно оформленной организацией художественно-производственного характера.

Очень важно, что секция, организованная молодежью при ОМАХР, втянула в свои ряды и опытных графиков: И. Н. Павлова, Е. Клемм, В. В. Соколова, у которых в техническом отношении молодежи есть чему научиться. Кроме того,



Бибиков В. С. Краснофлотцы (гравюра на дереве)

Коршунов Н. Е. Страничка из прошлого (автолитография)

секция сумела об'единить ряд филиалов: ленинградский, украинский, армянский и друг.

На 11 выставке работы молодой секции представлены еще довольно случайно, и задачи выявлены недостаточно. Совсем нет, например, работ по плакатам, лубку и пр. массовой продукци.

Детально рассматривая выставленные вещи, можно сделать следующие замечания:

Ассоциация Червонной Украины представлена малым количеством экспонатов; по имеющимся у нее силам она могла бы дать больше. Интересны: Меренкова—марки Помголу, Мартышова—гравюра на линолеуме.

Армения—Останавливают внимание гравюры на дереве Колжояна из цикла «Армения», «Деревня Карчеван» и «Дюрачен». Литографии же его по характеру композиции похожи на ксилографии: недостаточно выявлен литографский материал, и вторые тона использованы в качестве подкладных.

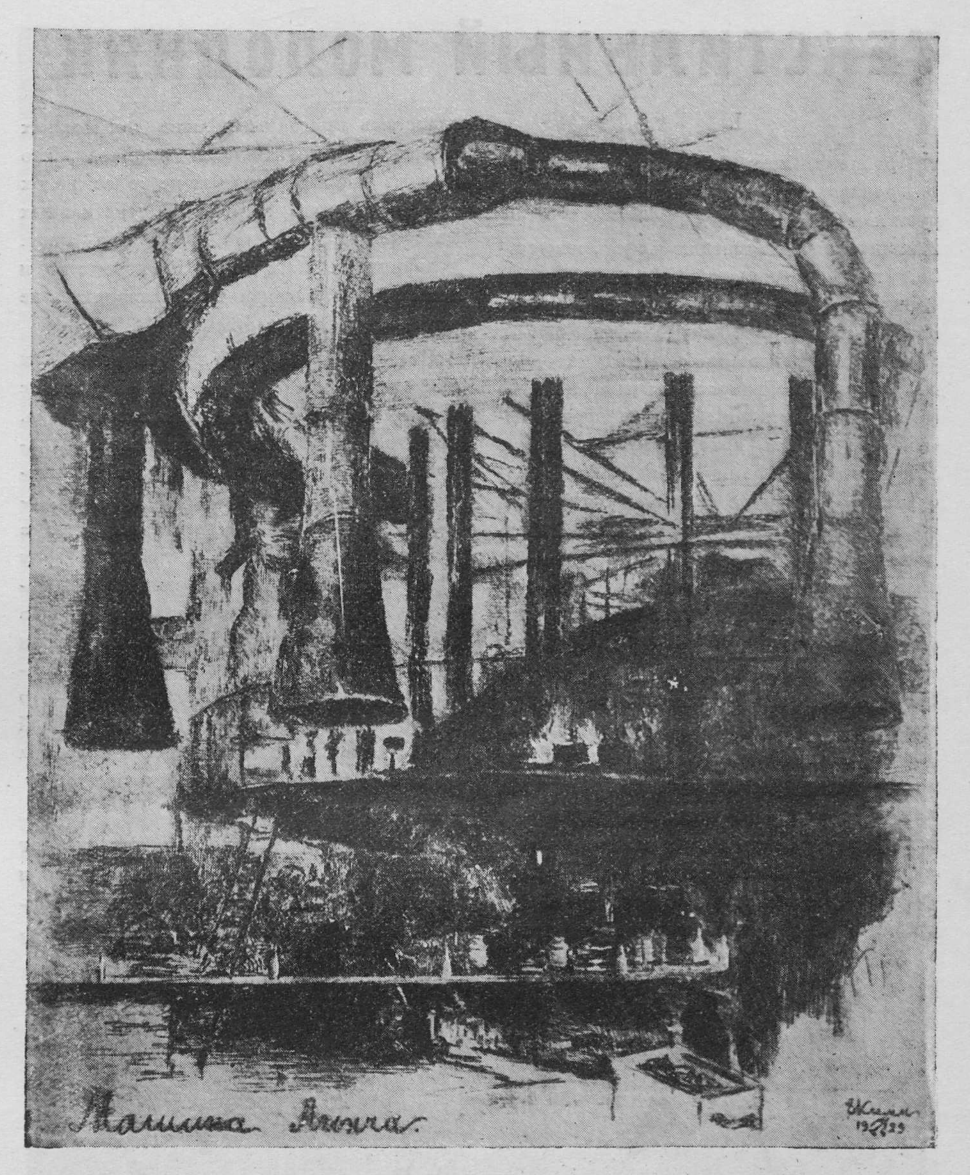
Ленинградцы представлены офортами и деревянными гравюрами, работы нескольких кавказцев, хотя известно, что у них есть и другие силы. Офорты немного однообразны, но показывают большое умение. Они располагают в свою пользу стремлением не ограничиться одним пейзажем, а дать быт в довольно своеобразной компановке: жаль, что в этих вещах, навеянных воспоминаниями о горцах, нет современного советского Кавказа и не ясно отношение самого автора к последнему. Куталадзе, например, дал женщин под тяжестью кувшинов и тюков, молотьбу кукурузы допотопным способом.—«Электрическая дорога к нефтяным промыслам» Гарабьянца технически хорошо выполнена. В гравюре по дереву ленинградцы почему-то активней, чем в офорте, и тот же Куталадзе в ЗАТХ берет более интересную тему, передает ее динамично. Ленинградец Про-

хоров дал интересную гравюру «Красноармейцы» и ряд заставок.

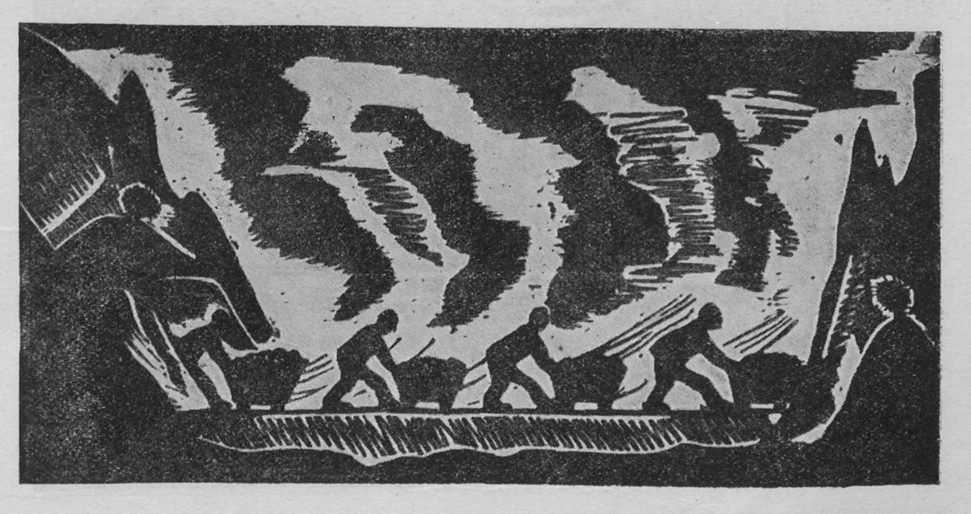
Из москвичей отметим Соколова. Это старый мастер. Вхождение его в АХР определяет в нем сдвиг в сторону передачи социалистического строительства, что хорошо выражено в его последних двух деревянных гравюрах 28-го года. Но все-таки гравюры, изображающие уходящую Русь, у него интересней и технически совершенней. Клемм дала отдельные моменты единой индустриальной темы «Стекольное производство»—гравюры на меди. Автор задался целью передать в цикле офортов достижения в производстве по линии машинизации. Задача сложная. Обед молодого рабочего в темном закуте около станка, наспех, под низким давящим потолком в сравнении с обеденным перерывом в светлом помещении красного уголка ярко рисует улучшение быта наряду с улучшением производства. У Бибикова отмечаем гравюру на линолеуме «Порт Махач-Кала». Наиболее живыми работами являются посвященные комсомолу. «За чтением и красноармейцы». Необходимо считать неудачными декадентские, чисто вкусовые обложки для книги Бутылкина. Украшение книги здесь не связано с ее архитектурой и является чисто вкусовыми случайными мелочами. Попытка решить разворот книги «Война и мир» неудачна, режет глаз своей придуманной угловатостью, совсем не организующей лист. Диковский дал более интересное решение по линии архитектоники книги. Попытка решить книгу в целом, организуя все ее элементы, приводит, как видно, к удачному результату. Когаревский дал живой тематический набросок «Призыв в Красную армию». Молчанов выставил талантливые наброски. Они тематичны и даже в самом беглом его наброске ясно видна характеризующая тему форма. Надо пожелать, чтобы он в этом же направлении работал дальше. Отметим его литографии «За власть советов» и эскиз «На смерть Ленина». Отмечая живые интересные работы Полежаева, нужно ему одновременно указать на недостаточно серьезную работу над темой и даже некоторое увлечение чисто эстетическим подходом к композиции в ущерб теме. Такова например его «На молотьбе».

В середине будущей зимы секция организует самостоятельную выставку на тему «На социалистической стройке». Этой выставке предстоит заполнить пробелы, которые остались у секции по линии лубка и массовой продукции, для чего необходима самая тесная связь секции с соответствующими областями промышленности.

Н. Коршунов



Клемм Е. — Хрустальный завод (офорт)



Аратюнянц М. В. — Горняки (гравюра на дереве)

ТЕКСТИЛЬНЫЙ МОЛОДНЯК

I.

Проблема, которая остро дискуссируется с самых первых лет революции. производственное искусство — это та Как известно, по мнению лефов, искусство, которое конструктивисты об'явили «опиумом для народа», должно быть заменено инженерией и деланием вещей. Практика быстро разбила эту теорию, доказав невозможность замены инженера художником. Небольшие практические результаты, которые принес громко именованный лефами «поход в производство», меньше всего связаны с инженерией или с «деланием» новых вещей. Художницы Попова и Степанова, художник Родченко, пытавшиеся работать в текстиле, пошли по линии столь презираемого ими прикладничества. Они давали для производства рисунки, **не зная** производственных процессов и особенностей текстильного рисунка в разрезе его бытового и порайонного назначения, **не зная** своеобразных условий окраски, крашения разными типами красителей и т. д. Все их вылазки в производство свелись к подражанию модной тогда заграницей кубистической орнаментике. Их рисунки, часто насиловавшие материал, оказались пригодными лишь для модных тканей. Конструктивисты не знали, что модные ткани составляют не более **двух** процентов всего количества текстильных материй. Естественно, что при таких условиях их влияние на производство и даже их пребывание в производстве не могло быть длительным.

Это не значит, что о производственном искусстве забыли, или что лефовские теории не встретили должного отпора. Некоторое стабильное положение создалось только в силу отсутствия тех живых художественных кадров, которые могли бы реально проводить искусство в производстве. Только в прошлом году стали появляться первые пополнения молодых художников-производственников, в частности текстильщиков, обладающих и должной технической подготовкой и должной художественной культурой и—что особенно важно—сознанием неотложной необходимости изжить существующее на производстве в отношении к искусству положение.

Не успела еще молодежь как следует «опериться», как из небытия возникла и целая плеяда искусствоведов (Маца, Михайлов и др.) пытавшаяся сплотить вокруг себя эти кадры, провозгласив себя единственными носителями подлинного марксизма.



Котов. 10 лет Кима



Райцер Л. Я. Комсомолки (ситец)

Произведя ряд трескучих вылазок в газетах и журналах, она собрала вокруг себя весьма скромное количество последователей и выпустила громкую декларацию. С наивной самоуверенностью эта группа об'явила себя вождем единственной группировки, ведущей к пролетарскому искусству, и несмотря на это, к ней почти никто не пошел, хотя среди молодых художников и был сравнительно большой процент партийной, комсомольской и пролетарской молодежи. Чем об'яснить этот их «злонамеренный» поступок? — Да просто тем, что из-под тоги пролетарского искусства, в которую кутались «марксисты» из группы Октября, явственно выглянула лефовская прозодежда. Действительно, черты сходства этой группы с Лефом прямо поразительные. Леф, как известно, за искусство-жизнестроение, т. е. не за искусство, **отображающее** жизнь и **раскрывающее** ее под углом зрения этого отображения, а **только** за производство вещей. Октябристы также отверга-

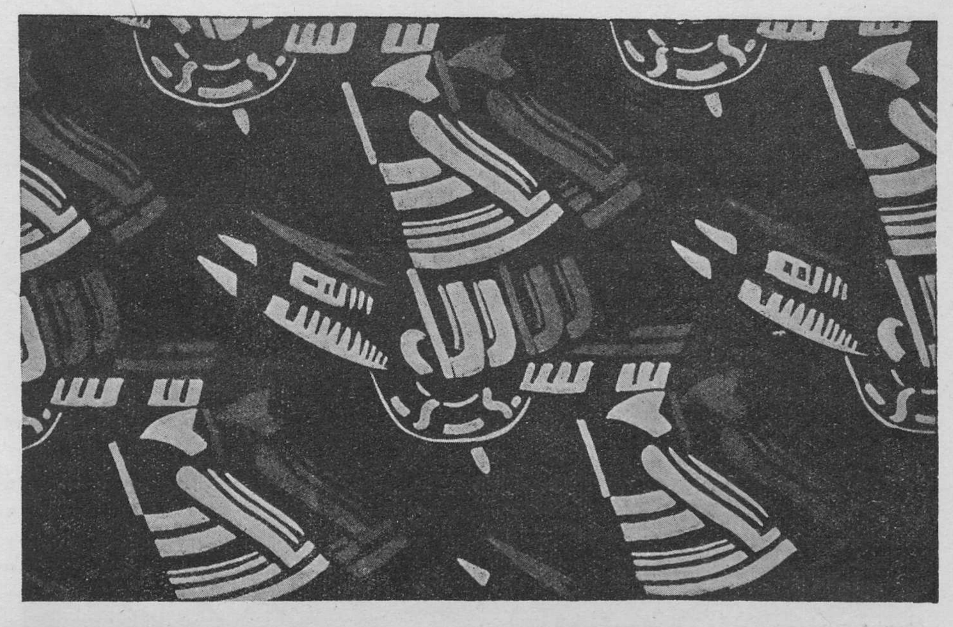
ют «мещанский реализм», бесплодно копирующий жизнь, расслабляющий волю пролетариата, и т. д., и т. д. и признают только «реализм, делающий вещи». Этот «реализм, делающий вещи», они провозглашают и пролетарским и динамическим, но ведь от этого лефовская сущность не меняется. Не меняется та основная принципиальной важности установка, благодаря которой искусство как идеологическая категория подменивается искусством технологической и технической категорий. Рационально построить вещь—идеал, который кажется столь соблазнительным и лефам и октябристам — может любой хорошо обученный техник или инженер, на основании тех или иных точных подсчетов. Всякая утилитарная вещь должна соответствовать своему назначению, но при чем тут художник? Совершенно очевидно, что инженер, получивший специальное образование, лучше и скорее придет к рациональной конструкции, чем художник, который, не имея такой подготовки, будет, конечно, действовать наугад.

Возьмем, например, приготовление тканей. Ткань, изготовленная по принципу одной лишь рациональности, вполне способна выполнять все утилитарные функции без всякого рисунка. Достаточно только должным образом обработать ее, чтоб она имела соответствующую мягкость или жесткость в зависимости от ее назначения, и достаточно дать ей темную окраску, более практичную, чем светлая, и вся сложная проблема оформления текстиля окажется разрешенной быстро и легко.

Принцип одного лишь рационального оформления приводит вообще логически к полному отказу от какой бы то ни было орнаментики.

По той же логике, это же решение нужно было бы перенести и на стену, которую идеологи Октября в разрез со своими принципами считают возможным расписывать фресками. Ведь совершенно очевидно, что стена, покрытая сплошь масляной краской, гораздо легче даст возможность содержать здание в гигиеническом состояни, что так существенно в зданиях общественного пользования, для которых предназначены фрески. Такие стены можно будет мыть хоть каждый день. Стены же, покрытые фресками, омовению не подлежат.

Коротко, — из принципов, развиваемых группой Октябрь, нельзя не притти к тем заключениям, к которым приводило и развитие тезисов Лефа, а

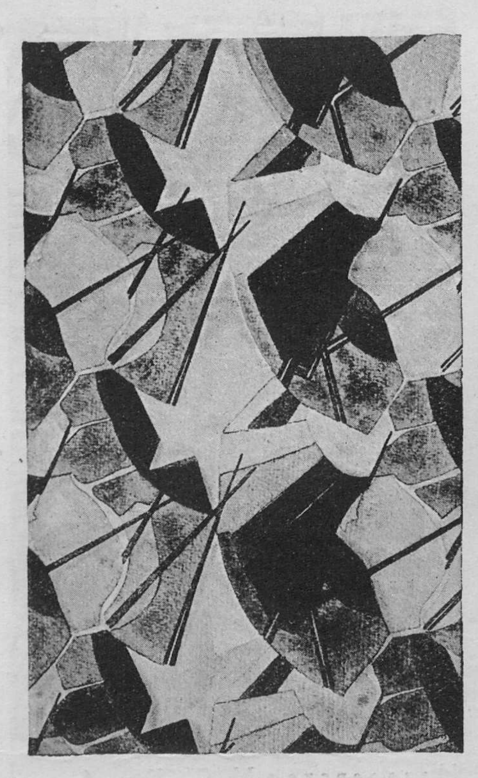


Лехтман Д. С. Красноармейцы на лыжах (ситец-батист)

именно, к необходимости полного отмирания искусства.

Станковую живопись они, не стесняясь заколачивают в гроб. К фреске относятся милостивей, признавая за ней временное и промежуточное значение, а в отношении производственного искусства стыдливо прикрываются фиговыми листками «реализма, делающего вещи», «рациональностью» и пр. и т. п.

По существу отсюда недалеко до Иоффе, восклицающего: «Впадают в идеализм те из марксистов, которые рассматривают произведение искусства (Ф. Р.), как явление содержания, смысла, как сгустки психологии и т. д., другими словами, — как идеологию».

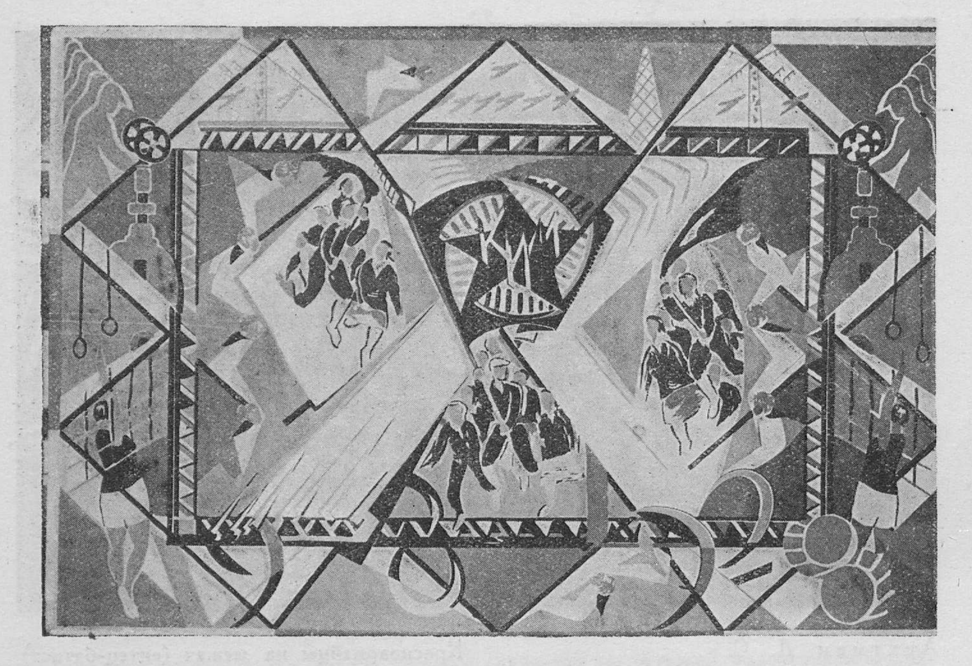


Носкова А. А. Мебельно декоративная ткань для красноармейского клуба

Однако, эти фиговые листки никого не обманули.

Отрицание идеологической функции искусства в производстве было очень скоро разгадано художественной молодежью, обладающей для того достаточной культурной подготовкой. «Единственным марксистам» не удалось повести за собой художников - производственников. Фетишизм рациональности, столь характерный для пресыщенной буржуазии современного Запада, который «марксисты» из Октября пытались протащить к нам, не стал в представлении молодежи идентичным подлинному пролетарскому реализму в отношении производственного искусства.

Молодые художники-производственники, в частности текстильщики, предпочли пойти другой дорогой. Они отвергают то поверхностное новаторство, которое фактически сводится к подражанию беспредметным формам заграничной орнаментики и пример которого под громким названием «похода в производство» давали работы Степановой и Поповой. Точно так же они не считают возможным итти по линии перепевов старых архивных материалов, как это делается еще до сих пор в фабричных рисовальнях. Современный текстильный рисунок, каким он является сейчас на производстве, еще больше, чем архитектура предшествовав-

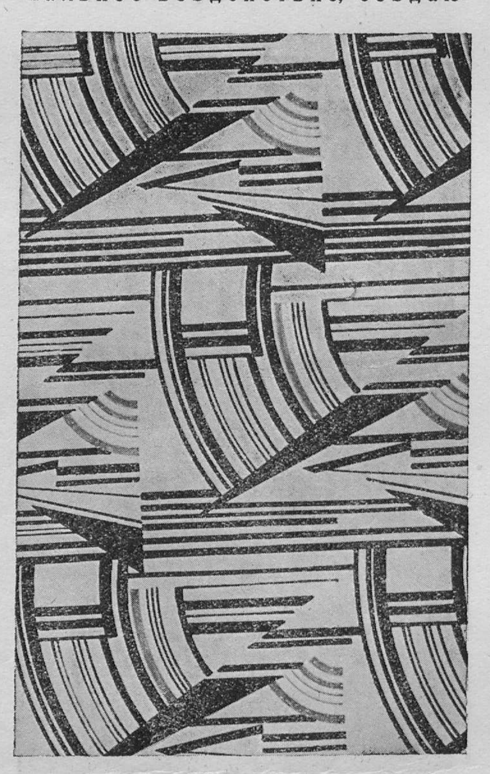


Райцер Л. Я. 10 лет комсомола (ковер)

шего периода, представляет собой кладбище старых стилей. Почти все из освященных традицией «классических» типов рисунка своей генеологией упирается в далекую старину—в эпоху Возрождения, в эпоху последних Людовиков и т. д. Большинство занавесочных и мебельных рисунков составляет почти точные копии с таких старых образцов. Что касается экспортных рисунков и, главное, рисунков для советского Востока, древность их еще больше. Когда-то все эти формы имели для своего времени, своего общества агитационное или культурное значение, сейчас же превратились в тяжелый груз, силой своего авторитета препятствующий продвижению новых рисунков.

К этому старому наследству молодые текстильщики подходят с той же критической меркой, как и ко всему нашему культурному наследию: отбросив все ненужное, вредное и тормозящее, они считают необходимым использовать прежние производственные и технические достижения в области текстильного рисунка применительно к потребностям и вкусам нашей эпохи. Основная же их задача—сделать текстильный рисунок не только активным строителем художественной бытовой культуры, но и активным проводником советской идеологии, борьбы за социалистическое строительство.

Конечно, не на всех своих участках текстиль может быть активно воздействующим в отношении непосредственно идеологического воспитания. Но зато возможности эмоционального воздействия для текстиля в силу специфических особенностей ткани, ее строения, представляются значительно более мощными, чем в отношении ряда других производственных искусств и материалов. Для примера укажу на флаг. Красный флаг, развевающийся по ветру, в силу самого его строения, значительно более эффективен, чем скажем, кусок красной жести в виде флага. Это эмоциональное воздействие, создающее основную «настроенность» бытового окружения может сыграть чрезвычайно существенное значение как фактор, содействующий эпохе напряженного строительства.



Назаревская М. С. Ким (летняя ткань)

Исходным пунктом для своей работы молодые художники берут новую тематику. Ее они полагают основным формообразующим началом. Их задача—перевести новую тематику на ткань не механически, как мог бы сделать художник-прикладник, а в полной согласованности с условиями колорирования и со всеми последующими производственными процессами, учитывая вместе с тем и последующее бытовое назначение ткани.

II.

На этой выставке ОМАХР произошло первое самостоятельное выступление текстильной молодежи, являющееся плодом сознательно поставленного перед собой и коллективно проработанного задания «Комсомол за десять лет». Все молодые художники-текстильщики пришли из текстильного факультета Вхутеина, но надо сказать, что школа им дала мало не только в смысле направления, но даже и в отношении общей художественной культуры.

В течение нескольких лет на факультете существовал нездоровый перегиб в сторону технологических дисциплин. Потребовалось не мало усилий, чтобы утвердить правильное представление о художниках-технологах, как о художниках, дающих рисунки и расцветки на основе знания производства, а не как о чистых технологах, руководящих самими технологическими процессами. Не было на текстильном факультете и должного идеологического руководства. Преподаватели, ведшие курс основных дисциплин, как механическая набойка и др., знакомили молодежь только с техническими навыками, но не могли дать им руководящих нитей для дальнейшей самостоятельной работы. Это положение видоизменяется только сейчас, после смены деканата факультета и под давлением самой молодежи.

На выставке представлено несколько ковриков набивных, недорогих и пригодных для массового распространения. Из этих ковриков интересней других по композиции и по тональности «Десять лет комсомола» Райцер, разрешенный без обычной в таких случаях официальной помпезности. «Комсомол во флоте» Теркина, задуманный стройно и дающий несколько тонко найденных деталей, в целом все же не удовлетворяет. Централь-



Ануфриева М. М. Женщина востока прежде и теперь (ситец)

ная фигура его—бессильна и вяла; эмоциональный тон пониженный. «Юбилейное панно» (фриз) Поляковой исполнено в своеобразной манере, отвечающей производственным особенностям ручной набойки, и хорошо передает ритм движения—основной мотив обеих створок фриза.

Однако, в принципиальном отношении декоративные работы менее интересны, так как декоративно-сюжетные решения бывали в текстиле и в предыдущие годы. Значительней те попытки, произведенные молодыми художниками в отношении платьных и мебельных тканей. Часто они действительно являются первыми опытами.

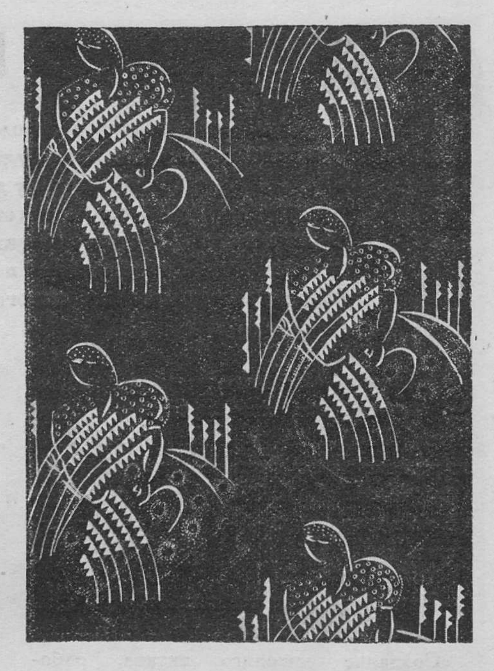
Достоинством многих из них является органическая переработка тематики в разрезе особенностей текстильного рисунка и бытового назначения тканей. Удачен, например, цикл мелких рисунков Назаревской—«За книгой», вполне пригодных для блузок, «Электрофикация» тоже вполне годится для одежды. Ее же декоративные мотивы слабее.

В этот же ряд следует поставить рисунки Зотова—«Транспорт», «Радио»,—Григорович, Ануфриевой, у которой особенно интересны две работы—«Зимний спорт» (опять-таки как пример мелкого носильного рисунка) и рисунок для восточного ситца или сатина. Здесь ясна попытка использовать «классический» тип для современной тематики. Самая тема—«Женщина Востока прежде и теперь»,—в чадре и без чадры на производстве, разрешена грамотно и с полным соблюдением характера ткани.

Подобные же попытки сделали Райцер и Силич в отношении другого «классического типа», так называемого «Пико», состоящего из мелких белых точек по фону электрик (иногда красному или черному). Это очень экономический, прочный рисунок, идущий для крестьянского потребителя. Силич дала два варианта этого типа, на тему «Деревенский пейзаж», очень легко и просто разрешенный, и несколько манерную «Крестьянку». Райцер же дала «Комсомолки», улыбающиеся лица, смелую попытку в применении к этому типу.

Из мебельных или декоративных тканей, дающих возможность более широкого развертывания сюжета, в «Советском туризме» Перепелицына слишком сильны элементы обоев и, кроме того, старая трактовка растительного орнамента. Не плохо задуманы, но недостаточно разработаны «Баскет-бол» Васильевой (отдает «модерном»), и «Физкультура» Антонова (напоминающая клеенку). «Комсомол в производстве» Никитиной, уравновешенный по композиции и по тональности, страдает двумя недостатками. Он напоминает линолеум, и мало динамичен. В работе Котова, молодого рисовальщика, примкнувшего к ОМАХР, богато использован цвет, но тема трактована чересчур натуралистически. Помимо этого, дан ряд работ для скатертей. Из них следует остановиться на скатерти Афонина, одного из немногих ткачей на выставке. Скатерть Маркиной «за новый и старый быт» задумана удачно (попытка выразить тему своего рода эмблематикой вещей), но разрешена вяло и мало убедительно.

Молодым художникам следует поставить в упрек одно: они не порвали

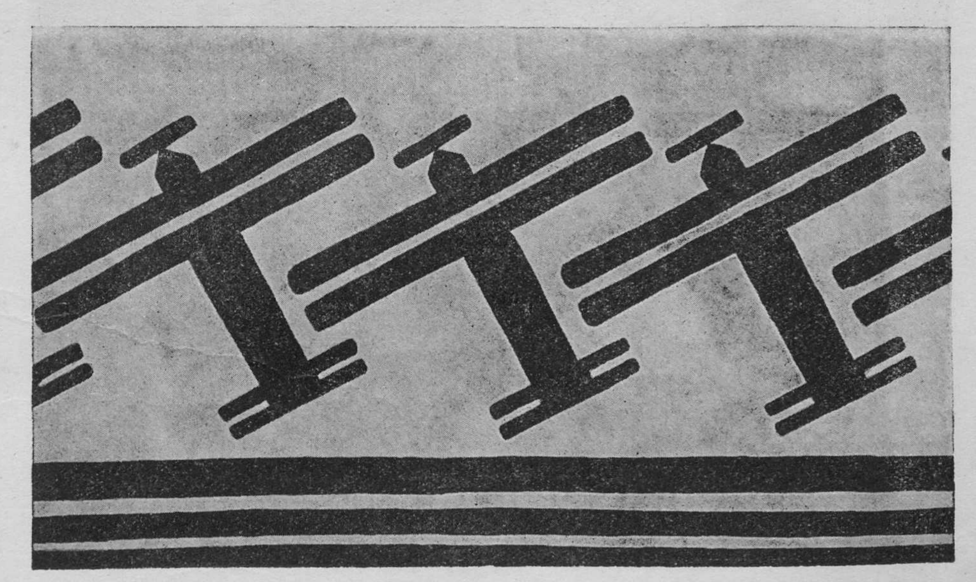


Силич Л. Н. Крестьянка (ситец)

еще с одной скверной старой традицией—давать текстильный рисунок без проектировки его в быту, т. е. без небольшого макета, делающего наглядным его применение и проверяющего его бытовую пригодность. Подобные макеты, доведенные до комплекса, т. е. до модели оборудования жилья, чрезвычайно желательно было бы видеть на очередной их выставке.

В целом же, эта небольшая, по занимаемой территории, выставка есть продукт тщательной, вдумчивой и серьезной коллективной работы.

Ф. Рогинская



Чачхиани Т. Б. Воздушная эскадрилья (кайма)

ОХС и ПУТИ его РАЗВИТИЯ

„Задача создания пролетарского искусства может быть выполнена только кадрами художников из рабочих и крестьян...

„Об'единение Художников Самоучек (ОХС), состоящее из рабочих и крестьян, работающих непосредственно на производстве, не порывающих связи с ним, является одним из путей внедрения художественной культуры в рабочие массы и повышения художественного уровня самих художников самоучек...“.

(Декларация ОХС)

ОХС как организация трудящихся, занимающихся изо-искусством, ставит перед собой большие и сложные задачи, от правильного и быстрого решения которых зависят судьбы нарождающегося пролетарского изо-искусства.

Задачи эти:

«Поднятие художественной культуры трудящихся масс..

«Создание низового актива, работающего над оформлением мест коллективного личного быта (клубы, революционные празднества, стенгазеты, плакаты, красные уголки, оформление предметов обихода и проч.)...

«Через свои произведения вести борьбу с религией, пьянством и хулиганством...

«Выдвигать особо талантливых самородков из среды трудящихся на ответственный путь пролетарского художника...» [1]).

[1]) Выдержки из декларации ОХС.

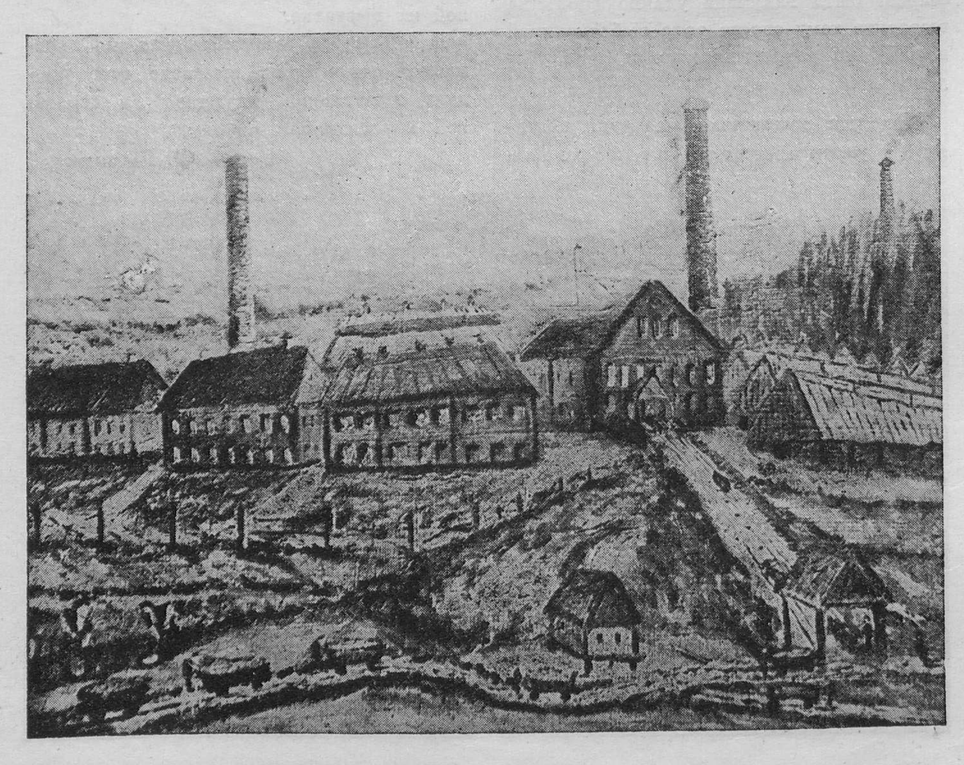
Было бы неправильно давать отрицательную оценку 2 выставки ОХС, исходя только из того, что эта выставка еще не дает решений тех задач, которые ставит перед собой ОХС.

Наличие или отсутствие попыток решить эти задачи, наличе или отсутствие хотя бы первых шагов в этом направлении, — вот что должно явиться основанием к серьезной оценке этой выставки.

С этой точки зрения, сравнивая 2-ю выставку ОХС с 1-ой (1928 г.), необходимо прямо заявить, что наряду с повышением художественного уровня отдельных групп самоучек и привлечением на выставку работ худкоров двух газет, выставка показывает признаки замыкания, наличие кружковщины и отсутствие движения по линии охвата ОХС'ом всех видов изо-искусства, что грозит забвением основной задачи ОХС—участия в создании пролетарского искусства, искусства художественно оформляющего коллективный быт, организующего волю, мысли и чувства трудящихся масс.



Борзятов М. В. Спортивный прыжок



Точилкин В. Ф. Кирпичный завод

Теперь рассмотрим поподробнее 2 выставку ОХС, имея в виду задачи, поставленные ОХС перед собой и долженствующие определять его развитие.

Из тысяч самоучек на 2 выставке ОХС участвует всего лишь 116 человек. К тому же больше половины из них (67%) москвичи, т. е. самоучки, более всего подверженные воздействию современного профессионального искусства и музеев — конденсаторов, преимущественно, станковой живописной культуры.

Это обстоятельство повлияло на лицо выставки и отклонило ее от правильного показа действительного лица самодеятельного искусства.

Начнем наш обзор с живописных работ, потому что 2 выставка ОХС по существу является живописной выставкой (живописи — 80%, рисунков около 10%, остальное—скульптура).

Впрочем гегемония живописи, указывая на не совсем правильное руководство охсовским движением в прошлом, оправдывает себя безусловной высотой живописных качеств.

Не боясь впасть в преувеличение, можно отметить, что ряд живописных работ самоучек по своей художественной остроте и чувству цвета стоит на уровне западной живописи (В. Точилкин, Е. Ярославский, М. Борзятов, Н. Карепанова, О. Смосаденко и друг.) и к тому же выгодно отличается своей жизненностью. В этом нет ничего странного. В самом деле, может ли французский, да и наш отечественный формалист-эстет передать так просто, неподдельно ощущения жиз-

ни в ее многообразной радости и бодрости, не впадая в нарочитость и стилизаторство?

Простоте и непосредственности живописных решений, как правило, сопутствует и острота и лаконизм тематического решения (В. Точилкин—«Лишенцы», «Пионеры ломают церковь», «У кооператива», М. Борзятов—«Спортивный прыжок», А. Быстролетов—«После погрома» и др.)

Такая сравнительно высокая оценка работ самоучек вовсе не означает, что мы имеем дело с профессионально зрелым искусством. Мнение центрального президиума ОХС о переводе ряда членов ОХС в члены АХР едва ли правильно. Если выставка показывает, что среди самоучек талантов достаточно, то из этого нужно сделать только тот вывод, что ряд наиболее одаренных и подходящих по возрасту самоучек необходимо отправить в художественные вузы, предварительно подготовив их на художественном рабфаке.

Наряду с отмеченными работами можно найти не мало и таких, которые показывают борьбу непосредственного ощущения жизни и чувства цвета с влиянием штампа—открыток с передвижническими пейзажами и жанрами.

Очевидно, самоучка—не москвич,—лишенный музеев и выставок, зачастую вынужден утолять свою жажду изучить живопись открытками и приложениями к старой «Ниве» и «Пробуждению», жутко искажающими и без того не всегда блестящие оригиналы русских художников конца 19 и начала 20 века. Под таким влиянием, например, безусловно находится крестьянин А. Морозов. К счастью, громадная наблюдательность и острота ощущения природы его выручают. Если его «Яровое поле» и «На сенокосе» выдают влияния «художественных» открыток, то картина «В избе» говорит о плодотворной борьбе недюжинного таланта автора со скверными образцами.

Такому же влиянию подвержен и молодой (19 лет) самоучка Кулагин—способный парень, но неисправившийся, однако, с исторической темой «Воевода Евдокимов на допросе у Степана Разина» и впавший в плохую иллюстративность. Это, конечно, еще не значит, что Кулагин лишен таланта—ведь профессионал художник Лентулов (выставка ОМХ) умело упростив историческую тему, тоже не смог ее решить.

Надо помнить, что изучение музеев и выставок надо пополнять и проверять изучением самой природы, самой жизни.

На выставке есть также работы, которые хотя и делались с натуры, но являются только рабскими копиями с Пряншниковых и Крымовых.



Слободская Л. М. — Беспризорники



Точилкин В. Ф. — Лишенцы

И среди рисунков можно найти не мало тематически острых работ; нередко это достоинство дополняется врожденным чувством композиции и пониманием черного и белого, как цвета. (Л. Слободской «Беспризорники»). Некоторые работы носят зародыш чувства конструктивности и плакатной броскости (М. Найденов «Тачанка» и «И хочется, и жалится»). Особого внимания заслуживают рисунки самоучек-худкоров газет «Беднота» и «Крестьянская Газета». Они не отличаются техническим уменьем, но актуальность и злободневность тем говорит о правильном понимании задач иллюстраций и газетного рисунка. При внимательном отношении к таким работам и некотором, хотя бы через печать, технически-художественном руководстве, оказанном самоучкам, газеты и журналы че-

рез год-полтора будут обеспечены богатейшим иллюстративным материалом, отражающим все стороны нашей советской действительности с точки зрения самих масс, участвующих в социалистическом строительстве.

Скульптура на выставке представлена слабо, что, вероятно, об'ясняется громоздкостью материала и трудностью перевозки скульптуры. Да и скульпторов-самоучек крайне мало. Причиной тому—малое распространение в нашей стране профессиональной скульптуры и полное отсутствие ее за пределами больших центров. Жилищная теснота рабочих и крестьянских семей также не дают возможности заниматься скульптурой, требующей большой площади.

Но среди рыночных безделушек, среди жуткого натурализма все же есть работы, не лишенные бодрости и остроты наблюдений (А. Давидсон «Строим»).

Конечно, выставка не дает абсолютно правильной и полной картины охсовского движения. Но нужно полагать, что несмотря на это, она все же отражает довольно близко охсовскую действительность, и действительность эта, к сожалению, еще мало отрадна. Она показывает односторонность и бесперспективность организованного, самодеятельного изо-искусства. Она показывает наличие опасности превратить ОХС в организацию, рутинно повторяющую зады, пройденные нашим изо-искусством.

Основная задача АХР, это—создание революционного пролетарского изо-искусства и внедрение его в широчайшие массы, внедрение в повседневную жизнь, в быт. Наивно полагать, что эту роль АХР может выполнить одной только живописью и, больше того, станковой живописью. Только всем фронтом изо-искусства—картиной, фреской, архитектурой, скульптурой, графикой, текстилем, декоративным искуством и т. д., охватывающим всю социально-бытовую сторону нашей советской жизни, АХР сможет выполнить эту грандиозную задачу.

Выполнение этой задачи ведет, с одной стороны, к выдвижению новых кадров профессионалов-художников всех отраслей изо-искусства, а с другой стороны,—к созданию массового пролетарско-крестьянского изо-актива, являющегося проводником искусства в широчайшие трудовые массы и повышающего художественные запросы этих масс. Создание этих условий, необходимых для быстрого и полнокровного развития революционного искусства, и является основной задачей ОХС.

Большим недостатком ОХС нужно считать то, что деятельность об'единения не выходит из круга станковой живописи и скульптуры.

На выставке из пяти с половиной сот экспонатов на долю рисунков приходится 60—70 (включая сюда и рисунки худкоров газет «Беднота» и «Крестьянская газета»), на долю скульптуры 40—45, 2 театральных макета (одного автора) и все остальные—живопись.

Эта картина таит в себе опасности. Она показывает, что самодеятельное искусство идет мимо производственного искусства. Нет ни текстильного рисунка, ни полиграфической работы, ни работы по обработке дерева и металла и т. д. и т. д.

Эта же выставка показывает, что организованное самодеятельное искусство—ОХС идет мимо общественно-клубной работы. На выставке нет заголовков и рисунков стенгазет, нет клубных плакатов, нет образцов оформления демонстраций и проведения художественной работы к той или иной кампании и т. д. и т. д.

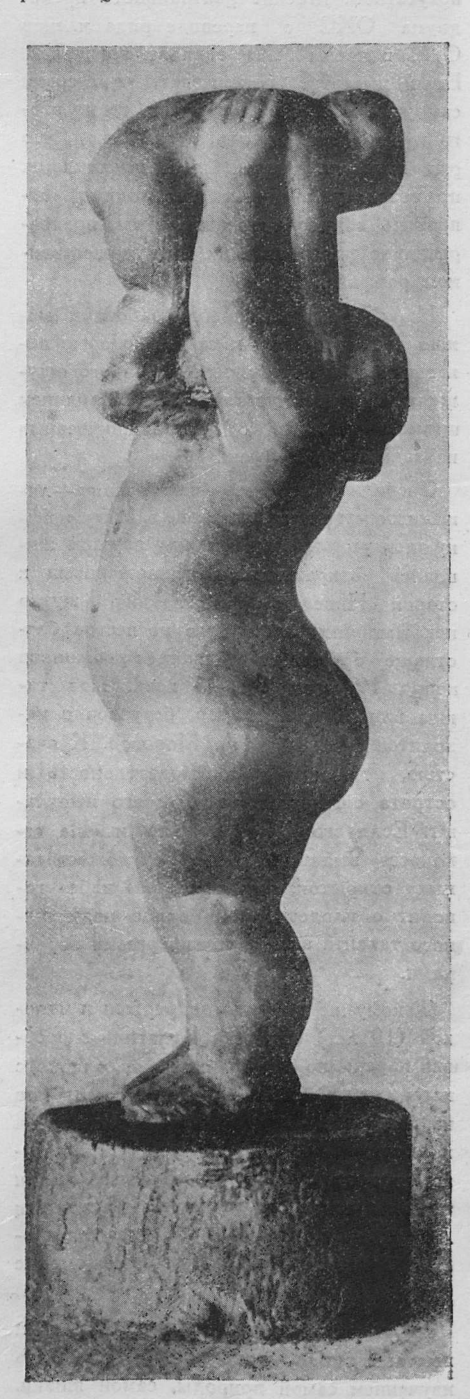
Самоучка, не участвующий в клубной работе (мы имеем в виду не писание об'явлений и кино-афиш), не отдающий своих художественных способностей и энергии на оформление и украшение общественно-клубной жизни, не пытающийся заниматься изобретательством в этом деле, а уходящий целиком в станковую живопись, мало способствует выявлению пролетарского искусства и повышению художественных запросов масс. Участие самоучек-рабочих в производственном искусстве, своего рода изобретательство. Текстильщик, составляя новый рисунок для ткани по существу, способствует повышению качества текстильной продукции. Самоучка художник-производственник большую роль должен сыграть и в деле борьбы новых профессионалов художественников-производственников с художественной рутиной наших хозяйственных и торговых органов.

Изобретение и оформление сценической площадки клуба деревенского передвижного театра, создание нового типа клубного украшения, нового плаката, изобретательство в оформлении революционных празднеств и демонстраций, участие в выработке нового художественного оформления предметов широкого потребления (текстиль, книга, мебель, посуда и т. д.),—вот те задачи, за решение которых совместно с художниками-профессионалами необходимо взяться самоучкам. Только на этом пути ОХС может стать действительно массовой организацией, действительно участвующей в создании революционного изо-искусства.

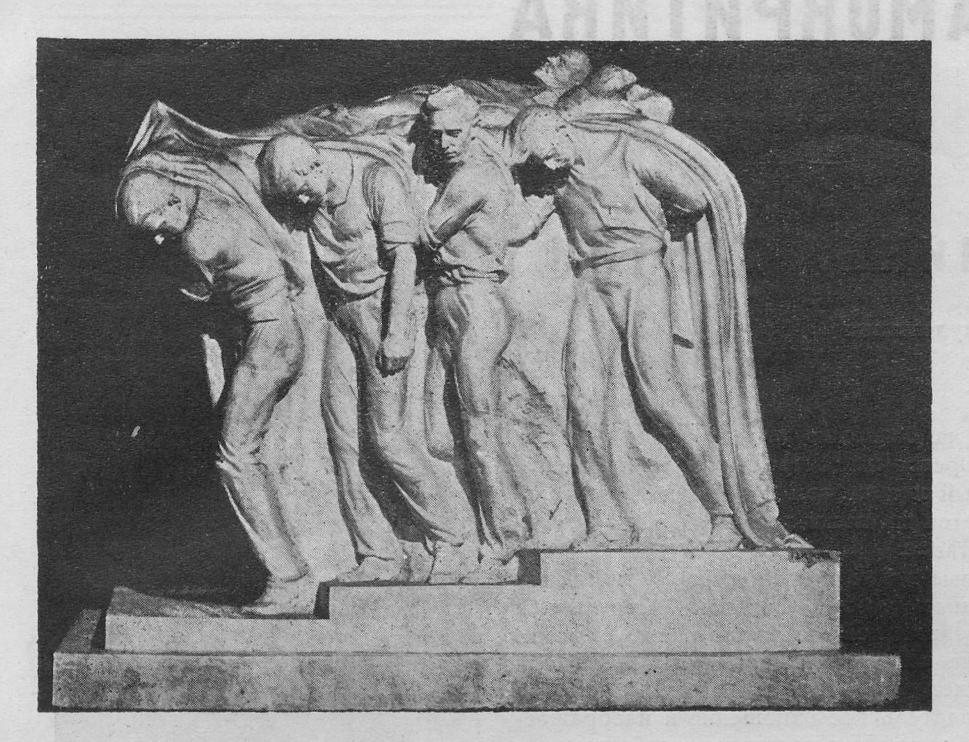
Ф. Коннов

СКУЛЬПТУРА

Чтобы правильно оценить значение скульптурной секции на 11-й выставке АХР, которая, кстати сказать, впервые за время существования ассоциации делает самостоятельный показ своих сил, необходимо обратиться к первому всесоюзному с'езду АХР, давшему за определенный и продолжительный период времени четкую линию как в формально идеологическом, так равно и в организационном отношении.



Тавасиев С. Б. Мать (дерево)



Меркуров С. Д. Смерть вождя (гипс)

Постановления с'езда говорят о поднятии качества и мастерства искусства художественной продукции, свободном соревновании внутри АХР формальных исканий, широком вовлечении советского художественного молодняка, борьбе с пассивным протоколированием жизни с противоположением последнему искусства, активно организующего рабочий класс вокруг задачи социалистического строительства.

Налицо качественный рост формальных достижений, количественный рост секции за счет наиболее даровитой скульптурной молодежи, тенденция серьезной проработки проблемы содержания и формы независимо от заказа, серьезные искания в направлении массовой производственной скульптуры, в направлении исканий монументальной и декоративной скульптуры в ее связи с современной архитектурой.

Однако, наряду с этим приходится фиксировать в ряде работ отсутствие каких бы то ни было исканий, как по линии формальной, так равно и по содержанию. В отношении этих работ можно четко сказать, что в скульптурной секции еще много того пассивного холодного и сухого отображения жизни, против чего заострил свое внимание первый с'езд АХР и против чего, несомненно, придется бороться в дальнейшем общими силами, всем коллективом.

Тенета А. И. Пляска (керамика)

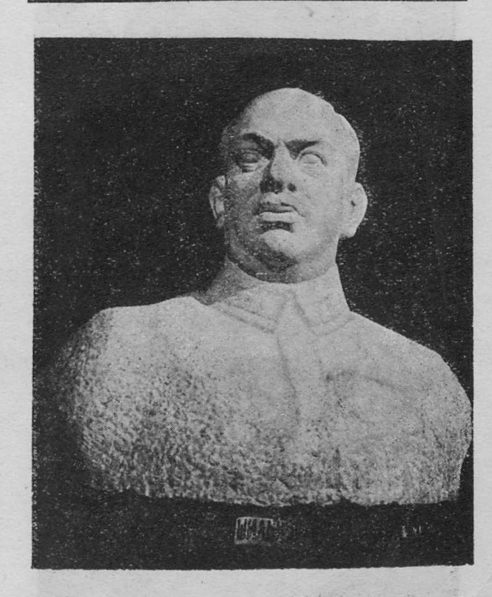
Чувствуется во всем показе работ скульптурного отдела отсутствие плановости, организационного подхода и к теме, и к проблемам формы. Несомненно, очередная и следующая выставка скульптуры ни в коем случае не должна быть показом мастерства персонально отдельных лиц, а должна представлять из себя ярко выраженное индивидуальное творчество, подчиненное единому плану целеустремленности всего коллектива секции в разрезе ахровских задач.

Настоящим показом скульптурная секция АХР закрепила за собой перед советской общественностью право на существование, заняв определенное место как внутри самой ассоциации, так и вне ее, вступив в серьезное соревнование со всеми другими об'единениями скульпторов.

С. Тавасиев



Манизер М. Г. Рюхи (бронза)



Шильников Н. И. Портрет М. М. Лашевича (мрамор)

КРИТИКА и САМОКРИТИКА

ИСКУССТВО и ГЕНЕРАЛЬНАЯ ЛИНИЯ ПАРТИИ

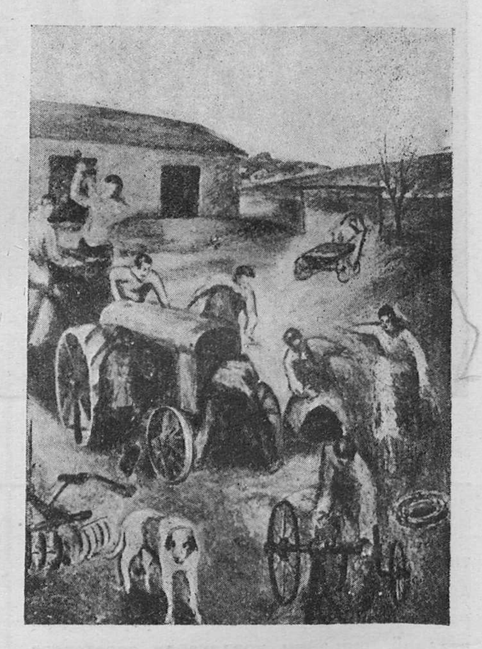
Заметки художника

I.

Как отвечает 11 выставка АХР на основные вопросы развития нашего Советского Союза? Как борется за генеральную линию нашей партии художник-ахровец? Вот первый и основной вопрос, который следует поставить каждому, кто попытается подвести хотя бы предварительный и самый беглый итог нашей выставке.

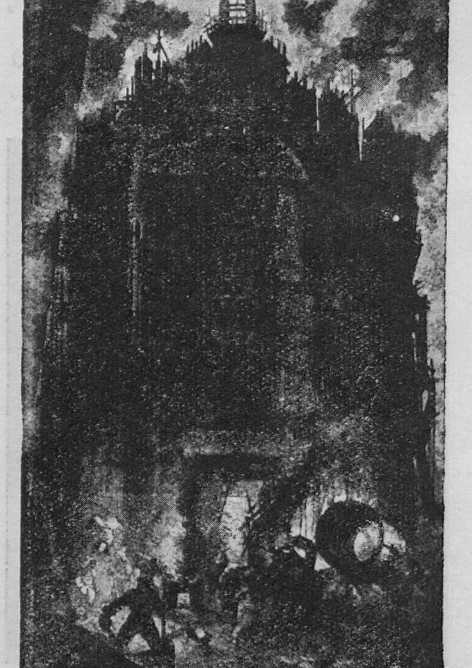
На выставке есть ряд работ, которые в той или иной форме пытаются поставить и разрешить индустриальные темы. Таковы: Перельмана «Ротационные машины типографии «Известий», Покаржевского «Литейный цех на заводе «Ильич», Радимова «Меховая фабрика», Шегаль «На текстильной ф-ке» и др. Их об'единяет, несмотря на формальные отличия, одно общее — пассивное, наблюдательское отношение к изображаемому, беспристрастное фиксирование видимого, отсутствие собственного активного отношения к восприятию действительности. За выставленными работами не чувствуешь бойцов и пособников индустриализации. В них не показан творец и носитель индустриализации — пролетариат. Это — скорее этюды, зачастую весьма сырые, нежели композиции, задуманные в синтетическом плане.

План решения темы у Невежина в его фреске «В цеху» следует считать более правильным, тоже у Шолохова в его картине «Строительство». Оба автора пытаются материал своих тем обобщить и преподнести их не как конкретно установленный факт, но как активное переживание и действенное претворение действительности; здесь нет нейтральности и совершенно ясны установка и позиции авторов.



Северденко А. П. Комсомольский субботник

Темы индустриализации ахровцами поставлены — следует помнить, что на этой выставке нет заказных работ, они все взяты по свободному выбору художников, — но мало кто из товарищей подошел глубоко к этим темам и дал правильное решение их.



Шолохов П. И. Строительство

Часть работ на выставке посвящена вопросу коллективизации сельского хозяйства, и надо прямо сказать, что здесь трудно указать хоть одну, как пример хотя бы частичного решения задачи, хотя бы в смысле нащупывания этого решения. Перед нами или чисто иллюстративное решение — Топорков «Агроном в колхозе» и ряд других работ, — или просто неприемлемое решение — Пермякова «Молотьба в коммуне», — где нет ни машинизации, ни коллективного труда, а есть только «опейзаженное» кулацкое хозяйство. Как на пример интересной трактовки одной из тем, примыкающей к разделу коллективизации сельского хозяйства, следует указать на работу Северденко (станковая секция ОМАХР) «Комсомольский субботник в колхозе», где коллективный характер работы дан пластическим ритмом, и на работу Гапоненко (монументалист) «Отпускник в деревне», эту единственную вещь на выставке, где проблема классовой борьбы в деревне поставлена достаточно отчетливо.

Как на важный пробел выставки следует указать на почти полное отсутствие антирелигиозных тем. Этот участок нашего фронта в борьбе с нашими классовыми врагами здесь упущен почти совершенно.

И все же, подводя некоторые итоги, следует меньше всего делать отсюда пессимистические выводы. Необходимо засвидетельствовать, что к этим труднейшим темам, которые ставятся в живописи впервые, подходят прежде всего и пока только ахровцы, и если у нас еще нет достаточно положительных результатов, то это меньше всего должно приводить нас в уныние. Важно осознать необходимость работы на эти темы и, став на новый путь, занять верные позиции. Это лето каждый ахровец должен использовать на собирание материалов на фабриках и заводах,

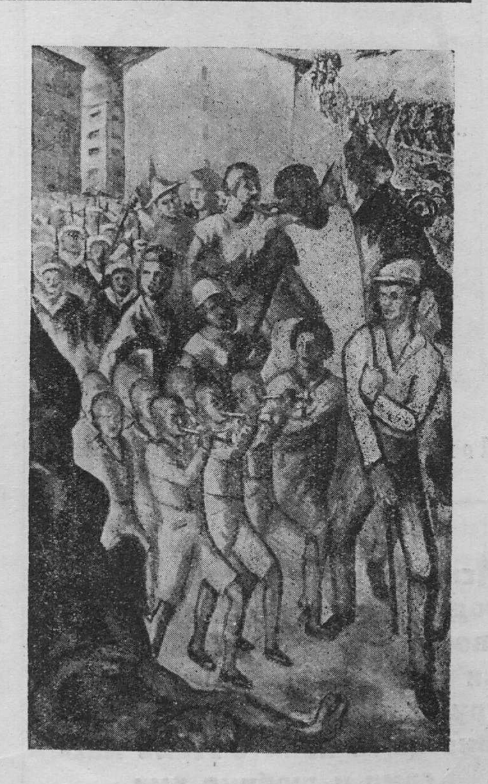
Топорков Д. А. — Агроном в колхозе

ехать на места крупного строительства, в совхозы и колхозы с тем, чтобы, накопив богатейший материал и пользуясь им, приступить к композициям синтетического порядка. Конечно, такие поездки только паллиатив, допустимый как временное решение вопроса. С ближайшей осени нужно добиться, чтобы каждый ахровец был прикреплен к определенному предприятию, чтобы он крепко врос в самую гущу нашей кипучей жизни, чтобы он был полон теми делами и идеями, которыми живут передовые слои пролетариата. Совершенно очевидно, что это предполагает и усиленную работу над собой каждого ахровца в политико-воспитательном смысле.

II.

Первый всесоюзный с'езд в истории развития АХР был довольно решительным началом нового курса. В выступлениях на с'езде, в четких и ясных решениях его, совершенно ясно был поставлен вопрос о новом этапе. АХР осознал, что художественный путь «сюжета и иллюстративности», это — его прошлое, и смело начертал дальнейшее развитие «к синтетическому искусству, глубокой тематике, широкому социальному содержанию и высокой формальной качественности». Совершенно естественно проверить на материале 11 выставки действительное, не на словах, а на деле, претворение этих решений с'езда за более чем годичный отрезок времени, протекший после него.

Основные кадры старшего состава АХР безусловно осознали необходимость этого поворота. Только этим и можно об'яснить, что большинство из них, уже сложившиеся художники, сейчас «ломаются» в поисках новой трактовки и новой формы, и в этом смысле это — явление безусловно положительное, хотя следует со всей категоричностью оговорить,



Коннов Ф. Д. — Комсомолия



Мотовилов Г. И. Бюст резчика Беднякова



Дружинин Г. А. Гармонист (дерево)

Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую широкую толщу трудящихся масс. Оно должно быть понято этими массами и любимо ими.

(ЛЕНИН)

что ломка эта будет, в конечном счете, дальнейшим продвижением вперед лишь при одном условии, а именно, если она будет связана с дальнейшим ростом общественно-политического осознания, дальнейшим приближением и все более активным участием в нашем социалистическом строительстве. Конечно, было бы неправильным думать, что этот процесс отхода от «сюжета и иллюстративности» сможет совершиться по щучьему велению, еще слишком сильно это прошлое, которое, как мы пытались показать в первой части нашей статьи, достаточно сильно сказывается в их работах, но перелом налицо, тенденция развития в нужную нам сторону есть.

АХР в период после первого с'езда освобождался, хотя и по разным причинам, от ряда художников, являющихся как-раз самыми свирепыми представителями иллюстративного, пассивно-наблюдательского крыла в живописи — Бродский, Авилов, Горелов, и сейчас, на 11 выставке, жюри и центральный Совет не пропустили работ Грекова, Владимирова. Эти факты говорят о том, что те, кто не понимают или не хотят понять нового пути, на который вступил АХР после I всесоюзного с'езда, и продолжают оставаться на старых позициях иллюзионистского иллюстраторства и пассивного фиксирования, — способах по существу своему глубоко враждебных активной и динамической идеологии пролетариата, — от тех организация освобождается или они сами от нее отходят. АХР их перерос. Им не по силам шагать в общей шеренге, они отстают, рассеиваются, перестают быть в какой-либо мере актуальными в жизни нашего изо-искусства. В рядах организации есть еще и теперь ряд художников того же крыла, не показывающих пока желания «перевооружиться» (пример — Менделевич). Пусть практика последнего года будет для них серьезным предупреждением.

11 выставка АХР говорит нам не только о том, что ряд художников упрямо продолжает стоять на старых дос'ездовских позициях, но и сигнализирует нам о новых опасностях, выражающихся в идеологических надломах. Об этом на этой выставке громко кричит Берингов. Его «Свадьба незрячих» — или последний пир разлагающейся буржуазии, как определяют ее многие рабочие посетители, — является поклепом на жизнь наших советских слепых. Это глубоко больная, мистическая вещь, абсолютно чуждая ахровской идеологии. Не лучше и его вторая вещь «Красноармейцы у Кремлевской стены», где образы былинников перерастают отнюдь не в красноармейцев, а скорее в белоармейцев, в борцов за «черное дело». Берингов опасно болен; чем скорее он это осознает и найдет в себе достаточно сил для борьбы и преодоления своей болезни, тем лучше, ибо в противном случае он может умереть для АХР окончательно.

III.

Показ ахровской продукции на 11 выставке дал большой материал и нашим друзьям, и нашим врагам. На последних, вернее, на критике одного из этих последних, следует остановиться. Не потому, чтобы эта критика была серьезна и вскрывала действительно больные стороны ахровского движения, а только потому, что будучи ярко враждебной, глубоко неправильной и антимарксистской, все же, как это ни странно в наших условиях, она имеет возможность влиять на массового читателя. Мы имеем в виду А. М. Эфроса и его статью в «Литературной газете».

Критика Эфроса по существу проста; стоит лишь откинуть всю словесную шелуху, которой так старательно он пытается ее завуалировать, осложнить, сделать более глубокомысленной, и она откроется нам в следующих несложных фокусах. Фокус номер первый. Критик с большими или меньшими оговорками признает ахровскую молодежь и заявляет: «Монументалисты ахровской молодежи — это хорошая программа и хорошее искусство».

Фокус номер второй: «С производственным искусством АХР не совладал — он сделался тут всеядным, он перестал различать между своим и чужим» и дальше — «организационная победа» АХР, заключающаяся в том, что молодежь от нее не ушла, есть ее и «идеологическое поражение».

Третий и последний фокус: «либо АХР (Я. Ц.) отказаться от самого себя, либо, сохранив себя, сделаться окончательным пристанищем для старцев»..., т. е., как ни вертись, а АХР крышка.

Критик Эфрос с ненавистным ему АХР разделался. Критик Эфрос поработал на пользу пролетарской революции — он похоронил АХР. Он может теперь отдохнуть.

В чем заключается «маленькая» хитрость первого фокуса? Признавая ахровскую молодежь, Эфрос пытается ее перекрасить в белый цвет. Он заявляет, что «менее важно то, что это люди нового поколения, нежели то, что это художники иной крови, иной формации, иных возможностей»... г. е. для Эфроса не важно, что эта молодежь выросла в активной борьбе за завоевания Октябрьской революции, но важно, что они в формальном отношении—не то, что старшее поколение АХР. Эфрос здесь показывает перед нами во всю длину ослиные уши своей буржуазной формалистской идеологии. Смысл Эфросовских об'ятий и поцелуев, которые он так расточает молодежи, ясен, но она-то их от него не принимает.

«Маленькая» хитрость второго фокуса с полной ясностью показывает абсолютное невежество критика Эфроса в вопросах производственного искусства. Так может писать лишь тот, кто совершенно не знает или не понимает разницы в установках производственных секций АХР, уже показавших себя на практике, и секций «Октября», существующих пока лишь, как и весь «Октябрь», — в декларации. А тот, кто не понимает разницы между так или иначе подправленным конструктивизмом и производственным искусством, стоящим на позициях органического художественного оформления предметов массового потребления, оформления, основанного на полном знании социалистических, технологических и технических моментов (чего не могут понять прикладники типа Арановича) и полностью учитывающего не только эмоциональное его значение, но и идеологическое (чего никак не может или не хочет понять «Октябрь»), тот должен поневоле фокусничать. Вот эту ахровскую установку в работах наших производственных секций наш критик просмотрел, и эта слепота дала возможность ему об'явить АХР всеядным, неумеющим различить, где свое и чужое.

«Маленькая» хитрость третьего и последнего фокуса также достаточно проста. Она показывает полное отсутствие у критика классового анализа и замену последнего исключительно формалистической оценкой. Ибо, что означает такой афоризм «способных людей в АХР мы найдем... но вся суть в том, что их способности держатся на ахровской укороченной узде». Смысл здесь один. Под «укороченной» уздой следует разуметь жесткие требования АХР к своим членам работать над тематическими композициями, а не прятаться за пейзажем и натюр-мортами. И дальше «в АХР нет больших дарований, потому, что в АХР нет места большим дарованиям». Здесь точно также смысл один — общественно-политическое устремление АХР, как художественного движения, губит, не дает места большим дарованиям. Они не могут заняться исключительно формальными изысканиями и сногсшибательным оригинальничаньем.

Слабость третьего фокуса заключается еще и в том, что критик Эфрос горячо желаемое им принял за действительно существующее. Рост через противоречия и трудности, безусловное укрепление ахровского движения он считает кризисом и безысходным и гибельным состоянием АХР. Чтож, такое умение ахровских врагов определять наше положение облегчит лишь нашу борьбу с ними и приблизит окончательный момент победы над ними.

В заключение следует сказать, что библейская поговорка: «голос — голос Иакова, а руки — руки Исава» была сказана про критика Эфроса, ибо как он ни пытается стать в позу защитника советского изо-искусства, голос идеалиста и эстетствующего сноба раздается явственно.

Вхождение количественно и качественно сильных групп молодежи на первом с'езде и дальнейшая тяга молодежи в АХР, продолжающаяся и по сей день и идущая, главным образом, по линии производственных секций, медленный, через противоречия, и сопряженный с трудностями рост основной части старшего состава АХР, рост и укрепление ОМАХР и ОХС — вот результаты более чем годичного срока, прошедшего после I всесоюзного с'езда АХР.

Я. Цирельсон

К ВОПРОСУ ОБ АХРОВСКОЙ САМОКРИТИКЕ

Страницы из дневника

Искусство революции — искусство прежде всего идейное. Искусство предреволюционное — преимущественно безыдейное. АХР — истинное детище Октября. АХР идеи революции считает главным материалом для своей работы; к АХР нелепо подходить с шаблоном формальной критики, с голой эстетикой. Увы, 99% критиков советских, именно, таковы. Сейчас, в 1929 г., к моменту выставки «Искусство в массы», личный состав АХР делится на две группы: старшие ахровцы в возрасте в среднем от 30 до 40 лет, находящиеся в АХР уже 8-й год, кончившие художественные вузы до революции, и младшие ахровцы, главным образом, вхутеиновцы и наши студийцы, находящиеся в АХР второй год, в возрасте от 25 до 30 лет. Обе эти группы об'единены единой декларацией, единым целеустремлением, но с разным мироощущением. Вхутеиновская молодежь с большим количеством комсомольцев и членами партии, влившись в ахровское движение, принесла с собой все, что получила от революции и Вхутеина.

Все, что у новых ахровцев от революции, от партии — пафос идеи, — все это хорошо.

Все, что от Вхутеина — на 90% губительно.

Педагоги Вхутеина — европейцы в самом плохом смысле этого слова, большей частью голые эстеты, аполитичные, оторванные от революции люди. Педагоги Вхутеина ничего не могут дать рабоче-крестьянской молодежи, кроме «культуры» ресторана, фокстрота, «чистого и святого» искусства с мистикой и прочей ерундой.

Вхутеиновцам эти пресловутые педагоги внушали вредные мысли, что можно обучить чистому искусству, а там, дескать, потом, все это свяжется с живой жизнью. Ужасающие ошибки таких педагогов резко видны на работах наших молодых ахровцев, а также и на работах наших студийцев, где тоже есть целый ряд педагогических ошибок. Когда в Западной Европе рисуют всякие нелепости и извращенности или беспредметность эстетски-ресторанно-фокстротного вида, то большой беды нет. Наоборот, болезнено эстетское мировоззрение западно-европейского художника отражает живой дух их эпохи разлагающегося ка-

питализма. Но когда наши советские художники подражают Европе в методах, в манере, в красках и проч., и все это соединяют с советской темой, то получается седло на корове, получается величайшая назойливость, нелепость и путаница.

В Европе все запутано, у нас все ясно. В Европе господствует буржуазия, у нас — пролетариат.

Как же наши советские художники могут быть похожи на европейских?

Наша молодежь страдает болезнью подражания ненужным и вредным образцам.

Я не отрицаю достоинств у европейских художников, я считаю необходимым у них учиться их техническим достижениям, но я не понимаю, зачем брать их недостатки и, нелепо их приумножая, уверять, что это необходимо в СССР.

Недостатками нашей молодежи является неумение, простое неумение нарисовать лицо, нос, глаза, руки, ноги. Неуменье поставить фигуру, неуменье дать тип, местность. Герои нашей молодежи живут все в одной местности, неведомой ни одному географу. Большинство работ молодежи похожи друг на друга. Представьте себе хор певцов, где у всех одинаковые голоса.

Здесь мы вплотную подходим к вопросу, у кого нам учиться. Надо, наконец, понять, что художнику СССР, и в особенности ахровцу, надо учиться не у мастеров упадочных эпох, а у художников эпох под'емов; у греков, у художников всех ренессансов, у художников всех революций, но никак ни у упадочников, у дегенератов и расслабленных. Конечно, наша молодежь из тех, кому суждено быть художниками, сбросит с себя всю накипь фокстротирующей Европы. Наша молодежь хочет быть здоровой, доказательством этому служит то, что из больного Вхутеина молодежь пошла не в больной ОМХ, не в больные «4 искусства», т. е. не к своим учителям, нет—во многом не соглашаясь с ахровцами, молодежь вошла именно в АХР.

Для советского искусства — это крайне симптоматично. Советское искусство должно быть здоровым.

Старшие ахровцы, имеющие лучших учителей, умеют сделать картину. Они удовлетворительно, порой и хорошо ставят фигуру, хорошо или удовлетворительно рисуют нос, глаза, руки ноги и т. д. Но если молодежь, благодаря Вхутеину отравлена экзотикой и кривляниями Парижа, то старые ахровцы, часто страдают апатией и пустотой ослабевшего реализма.

Буря футуризма и кубизма, супрематизма, дадаизма и экспрессионизма и



Михайлов Е. А. Ночная демонстрация



Невежин Ф. И. Проводы комсомольцев на фронт

прочих «измов» пронеслась после длительного периода апатичного реализма.

Я бы предпочел все нелепости «измов» апатичному реализму.

Самое ужасное в искусстве — это апатия. У старших ахровцев есть огромный недостаток. Они зачастую механически рисуют темовую картину, не потому, что они взволнованы ею, а потому, что умом понимают, холодно и спокойно. Рождается картина, поставлены фигуры, нарисованы лица, носы, руки, ноги, все на месте, но нет того, что Врубель назвал «натиском восторга».

Мы иногда наблюдаем более чудовищные явления, когда за чрезвычайно большой темой художник скрывает, в сущности, полную свою безыденность и художественную немощь.

Искусство не может быть без страсти.

У старших ахровцев мы нередко наблюдаем отсутствие страсти. Нет ни малейшего сомнения, что у молодежи и старших ахровцев много, очень много недостатков; мы не закрываем глаз на эти недостатки, потому что мы искренние и настоящие художники революции.

Революция исправит нас; молодежь, займется учебой, освободится от кривляния, старшие ахровцы встряхнут апатию.

Эпоха Октября — бурная и величественная.

Ахровское искусство героического реализма, которое так многих раздражает, будет простое и величественное, страстное, впечатляющее и насыщенное гигантскими идеями ленинизма.

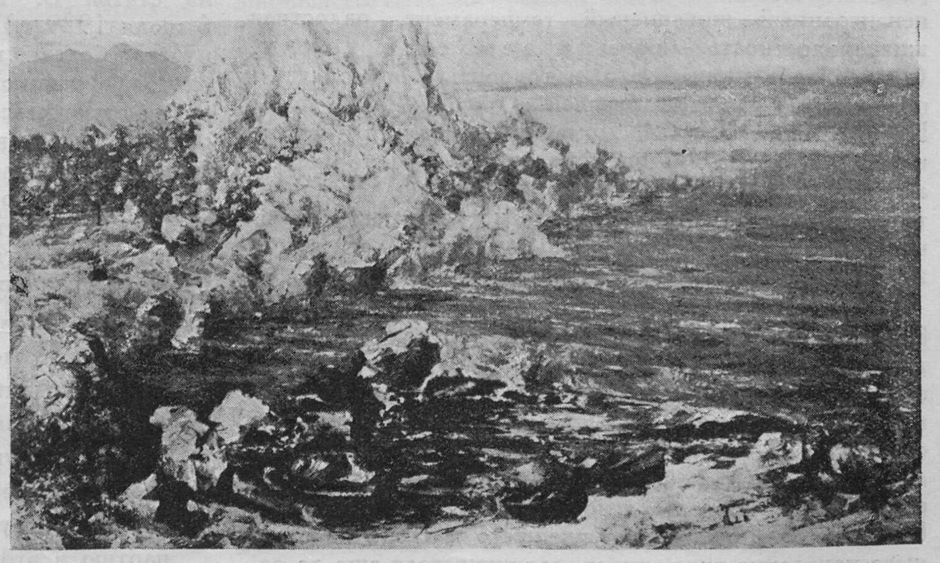
Искусство героического реализма будет совершенно лишено и кривляний и апатии и в содержании, и в цвете, и в рисунке.

Искусство героического реализма будет сильное, энергическое, умное, полнокровное, одновременно величественное и простое и всем, всем доступное!

Е. Кацман

Статьи тт. Цирельсона и Кацмана помещаются в дискуссионном порядке. Просим читателей журнала высказаться по затронутым в них вопросам.

Гапоненко Т. Г. — Красноармеец в деревне (темпера)



Яковлев Б. Н. — Пейзаж

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Казалось бы, что «Комсомольская Правда», боевой орган коммунистической молодежи, в вопросах изобразительного искусства должна вести непримиримую ленинскую линию борьбы с правыми буржуазными группировками, с идеалистической эстетской изо-критикой и четко политически ставить вопрос о подготовке новых кадров художников из рабоче-крестьянского молодняка и одновременно об использовании попутчиков и т. н. мастеров «Художественной культуры».

На самом деле «Комсомольская Правда» в статьях, посвященных ряду выставок (мы используем высказывание только по этой линии, как наиболее ясное и обнаженное по своей формулировке) текущего художественного сезона, по этим основным вопросам занимает четко выраженную примиренческую позицию.

В статье «4 искусства» (А. О—н—«Комсомольская Правда», № 129) нет даже попытки дать классовый анализ этой группировки, умалчивается явно правое мистическое его крыло (Романович, Рындин и пр.), замазывается явно выраженная тенденция дальнейшего отхода «4-х искусств» вправо от современности и полностью отсутствуют указания критика молодому пролетарскому читателю на отсутствие малейших устремлений к отображению генеральной линии развития нашей страны, индустриализации, коллективизации, нового быта и т. д. Вместо этого, мы находим мягкие либеральные сетования молодого эстета формалиста: «Значение выставки снижается от того, что культура мастеров не переключена на современность»,—вот все, что нашла нужным сказать «Комсомольская Правда», вот наглядный образец «непримиримой» борьбы с буржуазной группировкой, имеющей в силу современного положения на изо-фронте возможность держать в своих руках почти полную монополию на воспитание нашего молодняка в художественных вузах.

В статье «Выставка Павла Кузнецова» (А. Г.—«Комсомольская Правда», № 129) классовый анализ его творчества подменивается «общечеловеческими» рассуждениями о том, что у Кузнецова... «подлинный ненаигранный живописный темперамент, радостная жизнерадостность, любовь к земле и к труду» (подчеркнуто нами). Что и говорить, Павел Кузнецов один из сочленов бывшей «Голубой Розы» после Курбе, Менье, Милле, Домье в понимании «земли» и «труда» пошел чрезвычайно далеко... но не вперед, а назад (вспомним хотя бы понимание коллективного труда в его работе «Колхоз», изображающей женщину с овцами на фоне горного пейзажа). И это в эпоху Днепростроя, Волго-Дона!

В своем некритическом отношении к творчеству Павла Кузнецова «Комсомольская Правда» идет еще дальше, определяя его, как художника «...человека стоящего над природой, нашего современника» (подчеркнуто нами), и этому современнику советует «...было бы важно для художника ближе связаться с советской современностью». А может быть и «неважно»?! Вместо ясной и прямолинейной оценки Павла Кузнецова, как крупнейшего мастера из старшего поколения художников, сложившегося еще до революции, но не подошедшего к нашей современности и непроявляющего этого желания еще и посейчас, «Комсомольская Правда», скатываясь с правильной общественно-политической установки, попадает в плен к формалистам и политически дезориентирует молодого пролетарского читателя.

В статье Лабас «РОСТ» («Комсомольская Правда» от 25/V—29 г.) марксистский анализ тенденции развития этого об'единения и борющихся внутри его групп подменивается оракульскими изречениями о великой будущности того или иного молодого художника. Вместо жесткой (вполне уместной по отношению к молодежи) требовательности в направлении ее творчества, критика опускается до узко-формального разбора, тем самым поощряя формалистские устремления молодежи, лишь иногда находя мужество посоветовать отдельным товарищам: «досадно, что он не переходит на современные темы». Действительно досадно, тов. Лабас, что в реакционно-упаднической работе Зевина критик отмечает только то, что она «...расхолаживает красивостью, настроенчеством». Видите ли, «Зевин слишком тих для наших дней». Ну и хороша боевая марксистская критика!

У «Комсомольской Правды» нет критического отношения в вопросе о наследстве в изо-культуре. Здесь налицо неленинская переоценка буржуазной французской изо-культуры последних десятилетий и отсутствие попыток критически разобраться в том, что можно и нужно брать в культуре всех предшествующих эпох. (Почему лучше учиться у французов Пикассо, Дерена, Матисса, чем у такого гиганта француза, как Домье?!). Образцы раболепия перед буржуазным искусством рассыпаны почти во всех статьях по вопросам изо-искусства. Берем наугад из них: «У нее (молодежи) преобладают бодрые тона (типичные для французской и всей современной живописи)... «Это хорошо». «Влияние французских мастеров при талантливости художницы обещает ей будущее». Это влияние выставляется здесь, как безусловно положительный факт. «Влияние французов чувствуется на работе большинства...» (Последние цитаты взяты нами из статьи Б. Туган, «Комсомольская Правда» от 6 июля 1929 г.). В этакой постановке сквозит французская болезнь немарксистских эстетов, узких формалистов, фракционеров от искусства, подменяющих марксистско-классовый разбор и актуально-политическую установку в вопросах изо-искусства розовой водичкой самодовлеющей «качественности» и рекламой личных, узко-кружковых вкусов. Эти выступления проповедуют жуткую нетерпимость к нефранцузским формальным путям последних десятилетий; в то время как партия по вопросам литературы говорит:

> «...Партия в целом, отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы. Руководя литературой в целом, партия также мало может поддерживать какую-либо одну фракцию литературы (классифицируя эти фракции по различию взглядов на форму и стиль...). Всякие попытки связать партию в этом направлении в данную фазу культурного развития страны должны быть отвер-

„КОМСОМОЛЬСКАЯ ПРАВДА"

гнуты. Поэтому партия должна высказываться за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области. Всякое иное решение вопроса было бы казенно-бюрократическим псевдорешением». (Из резолюции ЦК ВКП(б) по вопросам литературы).

Хотя эта резолюция ЦК говорит о литературе, но она полностью применима в данное время к вопросам изо-искусства.

Критика выставки ОМАХР идет в разрез с этой резолюцией ЦК. И это вместо того, чтобы «Комсомольская Правда» отметила всю важность того, что самое крупное об'единение художественного молодняка, с большой пролетарской партийно-комсомольской прослойкой взялось за труднейшую задачу, нерешавшуюся до сих пор никем из художников,—творчески отразить комсомол за десят лет героической борьбы в области текстиля, графики, скульптуры, станковой и монументальной живописи. Вместо того, чтобы — пусть в резкой, но товарищеской критике — поддержать такое начинание и указать дальнейшие пути работы организации, мы встречаем навязчивые эстетские потуги офранцузить ОМАХР, демагогические или невежественные обвинения ОМАХР в натурализме, навязывание старших ахровцев в качестве учителей, в то время как любой непредубежденный зритель заметит в работах ОМАХР большой диапозон различных формальных устремлений (даже и французских!!!), базирующихся на единой общественно-политической установке.

Позиция революционного пролетарского крыла может быть сильна только ясной и трезвой оценкой расположения классовых сил на фронте изо-искусства и правильной тактикой по отношению к существующим группировкам.

В то время как «4 Искусства», «Общество Художников Реалистов» (ОХР) «Общество имени Репина» и «О-во Куинджистов» (говорящие хотя и на разных формальных языках) являются явно выраженными буржуазными группировками, — «Общество Московских Художников» (ОМХ) и «Общество Станковистов» (ОСТ) являются группировками мелко-буржуазными.

Разница между ними лишь та, что свою аполитичность и уход от классовой борьбы ОМХ прикрывает в большинстве случаев формальными исканиями в области пейзажа и натюр-морта, в то время как ОСТ, ставя в центре своего внимания человека, пытается ответить на современные запросы.

Импрессионистский натурализм ОМХ (родившийся под французским влиянием, поверхностно воспринявший формальные достижения импрессионизма и сезаннизма), обрекающий ОМХ на пассивно-созерцательное отношение к любому об'екту своего изображения, является (кроме их мелко-буржуазной идеологии) сильнейшим препятствием для тех немногочисленных омховцев, которые пытаются перейти к советской тематике. Поэтому их «тематические» работы безвольны, пассивны, неубедительны, пейзажны по существу. Рутинный натуралистический импрессионизм, являясь формальным средством, наиболее распространенным среди художников, отрицающий в своей основе композицию, ритм, динамику и предметность, мешает не только омховцам, но и другим художникам, им пользующимся (АХР, «4 Искусства» и др.), подойти вплотную к решению действенной тематической картины (хотя временно, для данного периода перехода этих художников к тематической картине, считаем возможной и полезной работу каждого художника, который искренно пытается подойти к советской тематике, исходя из любых формальных убеждений).

ОСТ — более актуальная группировка. «Современность» правого крыла ОСТ заключается в эротическо-мистическом уклоне и в том, что в поле его зрения попадает исключительно фокстротирующая спецовская интеллигенция. Левое крыло ОСТ болезненно и через кривое зеркало воспринимает действительность. Рабочий у них дегенеративен, рахитичен, — жалкий придаток машины. Это левое крыло ОСТ с большой натяжкой можно назвать попутчиками.

Борясь с буржуазными и мелкобуржуазными группировками на изо-фронте, ахровская молодежь, совместно с наиболее прогрессивной частью старшего состава АХР, ведет борьбу с этими же элементами, находящимися внутри АХР. (Здесь следует особо сильно подчеркнуть, что АХР не является формалистской группировкой, а есть широкое общественно-художественное движение, чего никак не может или не хочет понять тов. Курелла в своей статье в 12 номере «Молодая Гвардия»).

Начиная с первого всесоюзного с'езда АХР, в работах которого молодежь принимала самое активное участие, с'езда принявшего новую декларацию (которую не критикует даже (!) «группа «марксистов-критиков», прикрывающаяся авторитетом Комакадемии) заявившего, что «от сюжета и иллюстративности художественный путь АХР ведет к синтетическому искусству, глубокой тематике, широкому социальному содержанию, к высокой формальной качественности» (Из резолюции 1 всесоюзного с'езда АХР) и расширившего себя за пределы чисто станкового, общественно-художественного об'единеняи своей установкой на задачи художественного оформления быта (архитектура, клуб, отдых, массовые празднества) художественную обработку предметов массового потребления — полиграфия, текстиль, керамика, обработка дерева, металла и т. д., — АХР положил начало своего дальнейшего продвижения вперед.

Год работы после с'езда показал, что АХР от слов перешел к делу. Самые ярые представители пассивно-созерцательного фото-иллюзионизма, как Бродский, Горелов, Авилов, из АХР исключены, Греков и Владимиров жюри и центральным Советом на 11 выставку не пропущены. АХР, до 2 с'езда состоявший из станковистов и скульпторов, сейчас включил в свои ряды: текстильщиков, полиграфистов, декораторов, монументалистов (в виду ограниченности места и сложности вопроса о производстве в искусстве, мы его опускаем, надеясь, что «Комсомольская Правда» даст нам возможность в ближайшее время высказаться о нем на своих страницах). Молодежь в АХР вместе

с прогрессивной частью борется за неуклонное проведение правильной установки, данной 1 всесоюзным с'ездом АХР, но вместе с тем, она боролась и будет бороться с теми фракционно-эстетскими «критиками-марксистами», которые забывают бороться с явно-правыми буржуазными и мелко-буржуазными группировками, а сосредоточивают весь свой огонь на АХР, делая этим вредное политическое дело — задержку перевоспитания старых попутнических кадров художников и их перехода к работе над темами современности и укрепляя безусловно вредные самодовлеющие формалистские устремления, препятствующие превращению изобразительного искусства в действительно могучее орудие социалистического строительства.

Мы считаем, что «Комсомольская Правда» в своей позиции по вопросам изо-искусства должна взять четкую классовую линию, вести решительную борьбу с буржуазными и мелко-буржуазными группировками, ставить политически верно вопрос о попутчиках, товарищески помогать подрастающему художественному пролетарскому молодняку и занять критическую марксистско-ленинскую позицию по вопросу об изо-наследстве, как это рекомендует резолюция ЦК ВКП(б) по вопросам политики партии в области художественной литературы, не подменяя ее проповедью эстетских узко-формалистских вкусов.

Мы убеждены, что «Комсомольская Правда», давшая не однажды образцы непримиримой борьбы и защиты подлинно классовых пролетарских позиций во всех вопросах нашей современной жизни, займет и по вопросам изо-искусства соответствующую правильную боевую линию.

Группа художников — монументалистов, текстильщиков, полиграфистов, станковистов и декораторов

Афонин, Вязьменский, Гапоненко, Давыдов, Козлов, Коннов, Коршунов, Марков, Невежин, Немов, Райцер, Северденко, Цирельсон, Щукин.

О ХУДОЖНИКАХ, ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ И ЧИНОВНИКАХ ИЗ ГЛАВИСКУССТВА

По инициативе нескольких товарищей—ахровцев перед правительством было возбуждено ходатайство о командировании художников на новые фабрики и заводы, в крупнейшие совхозы и колхозы для собирания художественного материала, отражающего социалистическое строительство.

15 июля состоялось постановление правительства об отпуске 21.000 руб. Наркомпросу для проведения в жизнь этого интереснейшего мероприятия.

ИЗО Главискусства разработало список художников, командируемых Наркомпросом на места. Список рассматривался и дополнялся методической комиссией Главискусства. Но первоначальный список был составлен крайне поверхностно и несерьезно, без всякого классового подбора и проверки политической физиономии художников. В связи с этим, в число художников, командируемых в крупнейшие индустриальные центры, было включено несколько человек с весьма сомнительным политическим прошлым (лишенцы), и не было почти ни одного художника из революционно-настроенного молодняка.

Методическая комиссия частично заполнила список молодежью из ОМАХР и РОСТ, но не будучи заранее ознакомлена со списком ИЗО Главискусства, не могла во время заседания проверить со всей тщательностью целесообразность каждой отдельной командировки. В результате этого секретариату АХР пришлось протестовать против ряда кандидатур и настаивать на замене их более подходящими молодыми художниками ОМАХР и РОСТ.

Со стороны Наркомпроса был проявлен во всем этом живом деле исключительный чиновничий подход, грозивший сорвать или свести на-нет интереснейшее начинание. Художникам не были даны ни определенные направления, ни определенные задания. Создавалось положение, при котором каждый мог ехать, куда ему заблагорассудится и работать там так, как ему вздумается. Самый тезис «отражение индустриализации» понимался каждым из художников по-своему: художник К. едет в Туркменистан писать туркменских женщин, ткущих восточные ковры, двое других художников едут на Волгу писать—один яхт-клубы, другой—выгрузку плотов, третий — лошадей и пр.

Такие методы проведения этой серьезнейшей кампании работниками ИЗО Главискусства вызвали, естественно, весьма критическое отношение у ассоциации революционных художников. Со своей стороны АХР сделал все, чтобы внести нужные коррективы в этот вопрос. Было устроено собрание художников АХР, едущих на места, прочитан им политический доклад на тему «Генеральная линия партии», разработаны маршруты отдельных художников. Кроме того, изд-во АХР решило командировать за свой счет 15 художников с определенными заданиями—отразить в искусстве капитальное строительство в промышленности и социалистические формы сельского хозяйства. В октябре, после возвращения художников будет устроена общая выставка художественных материалов, собранных ими за время своей командировки. Здесь будет дана исчерпывающая оценка результатов пребывания художников на местах и искренности их желаний работать над отображением в искусстве генеральной линии партии.

Л—ов.

Мирзаянц Ш. А. и Иванов А. П.
Третий заем индустриализации (плакат)

ПО ВЫСТАВКАМ

ВЫСТАВКА ОМХ
(ОБЩЕСТВО МОСКОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ)

Герасимов С. В. Комсомолец

Конечно, у ОМХ имеются свои специальные толкователи. Судя по каталогу выставки, открывшейся почти одновременно с АХР в одном из павильонов московского парка Культуры и Отдыха, таковыми являются И. Хвойник и Н. Масленников. Последний, впрочем, держится в тени, об ОМХ мало что говорит, а больше поучает, как вообще следует смотреть картины и скульптуры. Установка его краткой статьи правильная, современная и нельзя с ним не согласиться, что нам «необходима картина, скульптура, исполненные на определенную тему, необходимо, чтобы художественное общество в целом имело определенную тенденцию к переходу к тематическим произведениям, проникнутым искренностью, сознанием общественного долга, исполнены с высоким техническим мастерством». Совершенно верно, и АХР твердит об этом уже шесть лет. Не плохо и вполне своевременно замечание Масленникова и о пейзажной живописи, которую ныне принято «шпынять», начиная с Главлита и кончая пророками из Лефа. «Пейзаж и натюр-морт, волнующие зрителя своей красочностью, бодростью, жизненной насыщенностью, пейзаж органически связанный с трудовой деятельностью человека, его бытом, безусловно нужен».

Да, товарищи, пейзаж безусловно нужен; об этом вам скажут записи-анкеты с тех выставок, где такие записи велись, это вам подтвердят руководители экскурсий, об этом же свидетельствует и большой спрос среди рабочего потребителя



Федоров Г. В. Массовое праздничное гулянье на реке

на пейзажную издательскую продукцию. Нельзя же все это об'яснять, по примеру т. Куреллы, только мещанским вкусом масс или их поразительно-твердолобым стремлением насладиться нейтральной, если не антиреволюционной, то внереволюционной художественной продукцией. Это же явная ложь. Одновременное сильнейшее распространение именно революционно-заряженных картин, открыток, лубков опровергает это интеллигентски-культуртрегерское, интеллигентски опасливое отношение к «народу». Увидит, будто бы, пролетарий Венеру Тициана и готово—испортится, развратится, ослабнет в своей революционной энергии, отвлечется от социалистического строительства. Посмотрит крестьянин на прекрасно написанный букет цветов и... прощай, трактор. Ах, вы, комики! Для вас и физкультурников пришлось бы в мешки зашить и цветы на бульварах повыдергать.

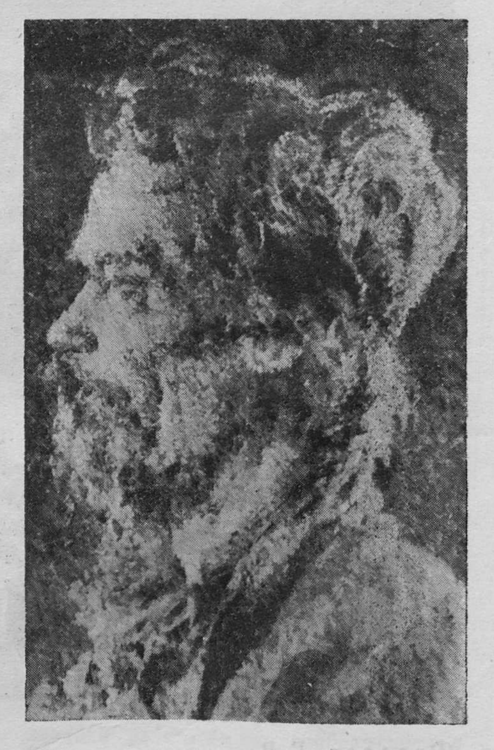
Идеологом ОМХ пытается стать И. Хвойник, и как лицо, причастное к управленческим функциям Главискусства, он начинает свою вводную к выставке статью с организационного вопроса.

«Живой ритм революционной современности сказывается на искусстве наших дней, быть может, наиболее характерно в процессе кристаллизации и развитии наших художественных группировок». Согласны! Безусловно интересно было бы проследить и обосновать с социологической точки зрения подобные процессы и в частности—пути развития бывш. «Бубнового Валета», ныне принявшего наименование «О-ва Московских Художников», т. е. как бы претендующего на особые местные, московские традиции. Оригинально, однако, И. Хвойник понимает эту благодетельную кристаллизацию, вызванную революционной действительностью. Послушать его, то кристаллизация и распад, разложение и смута, это—одно и то же. По мнению И. Хвойника, революция, будто бы, способствует «необычайной легкости и хаотичности размежеваний», и влияние ее отмечается «слабостью внутренних связей... легкомыслием случайных содружеств и внезапностью распада и исчезновения». Под эту характеристику, однако, уже никак не подойдет самая большая и наиболее революционно переварившаяся художественная группировка «АХР», или вы, гр. Хвойник, выносите АХР вообще за границы искусства? Ведь, вы, конечно, об АХР говорите в своей фразе «натурализм оказывался фатально беспомощным в своих притязаниях стать искусством, ... его плоды отображали революцию в кривом зеркале дурного вкуса (подразумевается, конечно, что вкус гр. Хвойника и ОМХ хороший), а добродушные протоколы снабжались заголовками героических эпопей». Что вы голову прячете, любезный критик, ведь явно, что этот выпад относится к АХР, потому что какая же группировка кроме АХР пыталась создать изо-эпопею революции?

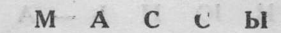
Своеобразная характеристика И. Хвойником процессов кристаллизации художественных группировок в виде распада, легкомысленных содружеств, хаотичных размежеваний справедлива лишь в том случае, если ее отнести к представителям буржуазных направлений в искусстве, к явным или тайным приверженцам теории «искусство—для искусства». Да, здесь революция заставляет ломать индивидуалистические навыки, выбрасывать за борт ту пресловутую свободу художника, которая, в сущности, является лишь узаконением его зависимости от отдельных группочек меценатов и покровителей; да, здесь наблюдаются перебежки художников из одной группы в другую или в чаянии найти успокоение от вплотную надвигающихся требований массового потребителя искусства, либо, наоборот, в стремлении отыскать опору коллектива для новых, трудных путей к этой самой массе. Да, суета, хаос, распад и исчезновение, это—участь художнических об'единений, не сумевших определиться на 12 год революции. Тут вам, гр. Хвойник, нечего кокетничать,—как, мол, интересно, какая, мол, живая картина передо мной разворачивается. Нет, ваш долг предупредить ОМХ об опасности, сказать ОМХ отчетливые, строгие истины: художественное общество в целом должно иметь ясно выраженную тенденцию к революционно-тематическому творчеству. Довольно прикрываться маэстрией, художественной формой и пр. масками эстетского искусствоведения; никакие маски, никакая виньеточная фразеология не в состоянии защитить от «безнадежного увядания и обреченности» художников, ищущих только «чистых форм».

Революция разлагает и губит все ей враждебное и кристаллизует и родит все ей дружественное, ей нужное. Революционно заряженная группировка отличается стремлением к спайке, к коллективизму, собранностью своих сил, строгостью своей идеологической установки, непрестанным врастанием в рабоче-крестьянские массы... вот это кристаллизация, гр. Хвойник, а прочее, о чем вы нам рассказываете, это пока еще хаос, из которого неизвестно, что будет, и участники этого хаоса не ведают, что творят, и не знают, для кого творят. И гр. Хвойник чувствует, что мы правы, но он замазывает перед ОМХ горькие истины. Взявшись описать процесс развития ОМХ, он прячется за даты, за внешние факты, за перечисление того, кто и когда вошел в эту группировку. Не в этом дело. Критик утверждает, например, что ОМХ врастает в «план строительства новой культуры», начинает, мол, врастать, (это на 12-й-то год революции!). В чем же это врастание выражается, в 2—3 революционных, тематически по крайней мере, картинах, частью заказанных учреждениями? Две три революционные вещи из 512 номеров экспонатов всей выставки,—не слишком ли медленно происходит это врастание, и **где доказательство, что врастают не отдельные члены коллектива, а весь коллектив в целом?**

Наоборот, толкователь ОМХ с какой-то изумительной нейтральностью — ох, уже эта искусствоведская нейтральность!— утверждает, что «быть может (а может быть и нет?» Авт.) ни в одной из наших группировок борьба за утверждение общественной ценности своего искусства не является столь мучительной... как в среде художников ОМХ». — Сочувствуем тем товарищам из ОМХ, которые ведут борьбу за переход **целой** организации на новые рельсы, но, может быть, они только беспомощно растрачивают свои силы в этой буре в стакане воды, в то время как в другой товарищеской среде те же силы могли бы пойти на созидательную работу?



Шестаков Н. И. — Бедняк



Осмеркин А. А. Коммунистическое пополнение

Если верить И. Хвойнику, а других доказательств происходящей борьбы ОМХ еще не показал, то и борьба эта ведется как-то вяло «Если этому процессу (революционному, надо думать. Авт.) в ОМХ не сопутствуют ни яркость новаторских дерзаний, ни эффектность революционной фразеологии, если он совершается с заторможенной поспешностью (это что за штука?! Авт.), то зато ему чужда и поверхность услужливого приспособленчества и торопливость откровенного перекрашивания».

Товарищи из ОМХ, бросьте эту «заторможенную поспешность», изобретенную сердобольным Хвойником, переходите—пусть с ошибками, с провалами, с налипшим хламом прошлого—на тот путь, которым идет АХР и на который вступили тт. Осмеркин и Шестаков!

Замечательно, между прочим, совпадение эстетики гр. Хвойника с толкователями выставки П. В. Кузнецова. Насладившись «слабостью внутренних связей» ч «заторможенной поспешностью» ОМХ, И. Хвойник пытается вдохнуть силу и уверенность в «разброд не устоявшихся (это «Бубновый Валет»-то! Авт.) сил». На фоне значительного упадка художественной маэстрии, бессильной овладеть и творчески переработать богатое содержание новой жизни («И я его лягнул»—АХР, конечно, Авт.) группа «бубноволетцев» выделяется ярко выраженной станковой живописной культурой, в ы с о к и м у р о в н е м к а ч е с т в а ж и в о п и с н о й о р г а н и з а ц и и п о в е р х н о с т и».

Опять эта «поверхность» в качестве конечной цели искусства, опять поверхность, долженствующая прикрывать бессодержательность живописи. И как это вам, товарищи критики, не надоест баловаться все одними и теми же маскировочными приемами? А что помогли эти «маэстрия», «культура», «организация поверхности» тт. Осмеркину и Шестакову в создании новой революционно-тематической картины? Не кажется ли вам, дорогие товарищи, что для этой тематики и «маэстрию» надо создать другую и «культуру» перестроить заново и «поверхность организовать» не так, как вы ее организовали в свое время для бубнововалетческого натюр-морта и пейзажа?

Пусть ваши шаги на новом пути трудны, пусть неудачны даже, но такие неудачи нас волнуют больше, нам дороже, нежели уныло удачная мещанская «маэстрия», из которой не могут выбиться многие художники, вещи которых заполняют стены вправо и влево от «Коммунистического пополнения 19 года» А. А. Осмеркина, «Беседы демобилизованного красноармейца с крестьянами», Н. И. Шестакова и «Массового гулянья на реке» Г. В. Федорова.

Кроме этих смелых попыток и кое-каких тематических намеков тт. С. И. Петрова—«Донбасс», С. Герасимова—«Комсомолец», В. П. Садкова—«Спартакиада», ничего, кажется, на выставке социально значительного и не имеется.



Осмеркин А. А. Фрагмент из картины «Коммунистическое пополнение»

Остановимся на «Коммунистическом пополнении» Осмеркина.—Задумана картина, большая многофигурная композиция, сделана попытка передать характерный типаж, есть стремление отобразить жестикуляцию, исполненную боевого, революционного пафоса первых лет борьбы за власть Советов, отброшена нарочитая натюр-мортная бубнововалетческая конструктивная трактовка, на первый план выдвинута жизненность, жизнеподобие—то, что Хвойник и иже с ним любят называть натурализмом. Весь подход к исполнению вещи, весь замысел укладываются в ахровские устремления. На выставке АХР эта вещь поместилась бы где-нибудь около так называемого ахровского центра, и непонятно, почему это Хвойник не набросился на это произведение, если уж он действительно такой глубокий, принципиальный ненавистник АХР. Или, может быть, то, что дозволено неахровцу, не к лицу АХР? Одними глазами, очевидно, критик смотрит на ту организацию, которую он берется об'яснять и оправдать, и другими на ту, которую он должен «угробить».

К сожалению, все, что хорошо задумано т. Осмеркиным, спуталось, потухло и увязло в бубнововалетческой маэстрии. Импрессионистская расплывчатость очертаний с'ела «вещность» изображенного, перепутала, дезорганизовала планы картины. Выдуманная колористическая гамма, к тому же очень вялая, понизила эмоциональную выразительность сцены, а с тем вместе и нанесла смертельный удар тому под'ему чувств, которым стремился одухотворить своих героев художник. Обычная «ватная» бубнововалетческая фактура оказалась совершенно непригодной для передачи энергичных, четких, стремительных движений, которыми живописец хотел связать центральные персонажи своей композиции.

Опасение в точных характеристиках потерять живописность привела к расплывчатости, помутнению типажа. Жестикуляция и психологическое обоснование разошлись, и связь изображенных лиц, а следовательно, и сама тема, без пояснения каталога, не могут быть расшифрованы. К тому же и позы вычурны, выдуманы. Кажется, что Осмеркин во время работы над своей вещью думал о Рембрандте, но писал по бубнововалетчески. С каким трудом он пытался из цвета выжать свет, который, возможно, и выручил бы его, но увы, задача эта не была им решена, для этого у бубнововалетчиков не было предпосылок.

Повторяем, картина не удалась, но борьбу, которую ведет художник за создание картины, мы всячески приветствуем. Дело самого художника решить, **кто ответственен за его неудачу—он сам или та система живописной работы, которую себе усвоила, в качестве маэстрии, бубнововалетческая группа.** Мы думаем, что скорей виновата система.

Мы убеждаемся в этом еще более, когда обращаемся к другой, социально значимой картине, в которой проявляется тот же самый разлад между формой и содержанием; мы говорим о картине Шестакова «Беседа демобилизованного с крестьянами в избе-читальне». В этой вещи еще меньше динамики, чем в первой. Этюды к картине значительно сильнее, чем сама картина,—у Сурикова и других больших мастеров обычно бывает наоборот. Ясно, что этюд должен быть претворен, поднят, обострен для того, чтобы войти в картину, как ее неот'емлемый элемент, а т. Шестаков просто перенес этюды в свою большую вещь, отчего и этюды и картина равно пострадали. Здесь мы опять встречаем ту «ватность»—наследие импрессионизма,—которую мы отметили и в картине Осмеркина, но кроме

того какую-то неумеренно механическую фактуру, замораживающую характеристику лиц, а лица, выражение их в беседе— все, в особенности, если беседа эта лишена языка жеста. Видно, что крестьяне (да крестьяне ли это?) слушают и... больше ничего. Как и кто из них относится к словам красноармейца—неизвестно, это не выражено художником

Картина в колористическом отношении живее, сочнее, чем вещь Осмеркина, но зато в ней больше чувствуется раскраска и меньше—общий тон. Как Осмеркин, так и Шестаков пока что вязнут в полотне, в красках, в этюдах, в фактуре, не свободны от бубнововалетческой догмы, от импрессионистического тумана, натюр-мортной скованности движений. Их замыслы живописно не кристаллизованы.

Что касается произведений Петрова, посвященных Донбассу, то это просто этюды, но этюды, характерные тем, что второстепенное в них вылезает на первое место, потому что в глазах художника прежней выучки, не композитора, оно кажется более живописным, нежели первостепенное в идейном, в тематическом отношении. В «Сталинском заводе» (зима)—для художника особенно интересным оказался дым заводских труб, шахтеры же заинтересовали его лишь постольку, поскольку они чумазые. Ну, скажите, разве для этого стоило ехать в Донбасс?

В. Н. Садков дал в «1 Мая» (опять этюд!) тусклую, безрадостную копию действительности. Разве плохая погода есть нечто по существу свойственное нашему празднику первого мая?

Федоров Г. В. написал «Массовое праздничное гулянье на реке», где все натюр-мортно и только однообразно поднятые руки (почему поднятые, для чего поднятые?) свидетельствуют, что дело вообще происходит в людской среде, а красные платочки—что среда эта революционно настроена. Разве этого достаточно?...

Нет никакой возможности рассматривать в этой заметке все множество позирующих головок, фигур и однообразные в своей унылой застоявшейся маэстрии пейзажи. Не стоит также останавливаться на вульгарной, сытинской фигуре Разина, атакованной с полным неуспехом А. В. Лентуловым.

Задачей нашей заметки служит стремление помочь выйти на новый путь тем товарищам из ОМХ, которые не до конца еще уверовали в бубнововалетческую маэстрию и рвутся от нее избавиться, с неприязнью отвергая «заторможенную поспешность» критиков, не имеющих смелости говорить художнику в глаза горькие, но нужные истины.

Н. Щекотов

ПОСМЕРТНАЯ ВЫСТАВКА Б. М. КУСТОДИЕВА

Посмертная выставка картин — трудное и ответственное дело. Она требует не только количественного набора, но и качественного отбора, которые в соединении только и могут дать необходимую полноту творческого облика ушедшего мастера.

Устроители выставки Кустодиева в Музее изящных искусств плохо, небрежно и наспех справились с этим делом, нерящливо отнеслись к памяти умершего два года назад художника.

Несмотря на благоприятно сложившиеся обстоятельства и счастливо представившиеся возможности, на которые ссылается каталог, московская посмертная выставка работ Б. М. Кустодиева не только не дала полного облика художника, но по чьему-то произволу распылила и раздробила пройденный им творческий путь.

В итоге какого-то невежественного, чтобы не сказать больше, отбора—187 работ из 1.000, представленных на бывшей до того ленинградской выставке, потускнел и исказился обычный облик Б. М. Кустодиева, каким мы его знали по прежним отдельным выставкам.

«Импрессионистический метод» в отборе картин для выставки, например, совершенно лишил возможности москвичей видеть и ощутить первоначального Б. М. Кустодиева, ученика И. Е. Репина, владевшего не только плотным и широким мазком, но и умевшим по-цорновски лепить, «не мудрствуя лукаво», образы жизни.

Произведения этого «до-мир искуснического» периода Кустодиева на этой выставке представлены не выразительно и не дают должного материала к тому, чтобы ярко показать Б. М. Кустодиева, начавшего свой творческий путь как живописец-натуралист.

Несколько лучше был отражен второй, наиболее известный период кустодиевского творчества.

Этот период, давший художнику вполне определенное, только ему в нашем изоискусстве принадлежащее место, характеризуется его многочисленными работами, посвященными изображению купеческо-провинциальной России.

Только поверхностный взгляд и недостаточное внимание могли приписать Б. М. Кустодиеву звание «Островского в живописи», создать за ним славу певца мирного жития купеческо-мещанской России предреволюционной эпохи.

У Б. М. Кустодиева—и это, быть может, самое характерное в его творчестве этого периода—никогда не было при изображении сонно-сытого царства, ни умиленности, ни, тем более, уверенности в прочности купецкого бытия.

Не случайно, может быть, что почти все работы Б. М. Кустодиева этого периода в области фактуры лишены плотности и осязательности.

«Репински-цорновский» уверенный мазок он стал заменять раскраской; из его кармина стала явственно уходить вещность, и «об'емность» его первых произведений.

Все его «Купчихи за чаем и на балконе», «Красавицы», «Лихачи», Купцы-сундучники» и «Русские Венеры» стали казаться какими-то видениями.

Таким методом изображения, какой-то своеобразной подчеркнутостью «нежизненности всех этих обитателей голубых, зеленых и желтых домиков с балконами; дебелых и румяных владельцев пуховиков и росписных сундуков, бесконечных чаепитий Б. М. Кустодиев, как бы нарочно, но в тоже время настойчиво и убедительно, показывал их обреченность, вскрывая тем самым внутреннюю трухлявость, на вид как бы здоровых, персонажей.

Вся серия кустодиевских героев этого второго периода, несмотря на кажущуюся цветистость и лубочную яркость их, — только карнавальное шествие уходящих или во всяком случае обреченных на уход из жизни людей.

В этом заключается социальная значимость основной линии творчества Б. М. Кустодиева.

Московская выставка отразила это только частично, не сумев подбором материала вскрыть идеологическую установку художника по данному и весьма существенному вопросу. Только при правильном раскрытии этой линии стали бы понятны другие пути его творчества, и зрители поняли бы и вклад художника в наше театрально-декорационное искусство, и Кустодиев встал бы наконец перед нами во весь рост как один из лучших наших рисовальщиков.

Одновременно показался бы более органичным и более увязанным со всем генезисом его творчества и последний так наз. революционный период его деятельности. В «Большевике», в "Празднике на Неве» и др. Б. М. Кустодиев от раскраски вновь перешел к живописи, его образы стали вновь жизненными и стала исчезать призрачность его «кулацкой» поэмы.

Единственно в чем московская выставка дала нечто положительное, это—раскрытие Кустодиева как рисовальщика—художника. Несмотря на скудость материала, все же удалось показать, каким сильным рисовальщиком был. Б. М. Кустодиев, какой послушной, выразительной, живой и сильной была его линия.

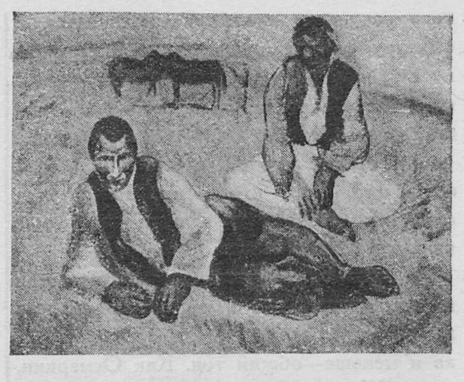
Здесь Кустодиев достоин особенного внимания и изучения, через его рисунки многое становится более понятным и во всем его творчестве.

Бесспорно, что Кустодиев с его работоспособностью, энергией, мастерством и живым откликом на жизнь заслуживает большего внимания и более бережного отношения к его творческому наследству, чем это показали неумелые устроители выставки.

Не мешало бы Главискусству знать, кому можно поручать такие серьезные дела.

Викторов

ВЫСТАВКА П. В. КУЗНЕЦОВА И ЕЕ ТОЛКОВАТЕЛИ



Кузнецов П. В. Отдых пастухов

В качестве вступления предлагаем следующую картину, которую легче всего было бы воспроизвести кино-мультипликацией — строительство гигантов-заводов и электростанций, колхозное хозяйство, яростное сопротивление кулачества и всего консервативного и затхлого, убийства сель- и рабкоров, преследование женщин-общественниц, борьба с антисемитизмом, религиозным дурманом, активность со стороны империалистических врагов страны Советов и т. д., и т. д., а впереди этого «фона» — картину мы предлагаем воспроизводить в обратной перспективе, — лужайка, по ней барашки ходят, девушки-мадонночки подремывают, а по тропочке три авгура — Бакушинский, Мидлер, Эфрос — гуляют, да барашками любуются, на девушек косятся. Впрочем, виноват, не три, а четыре мудреца, я еще П. Новицкого забыл. Поотдаль на камушке художник посиживает — это его барашки, его мадонночки — и в умиленное самосозерцание погружается, ничего, мол, знать не хочу, какая там революция... Идут себе четыре мудреца и ориентальные мотивчики напевают:

«Ходим мы к Ара-а-а-гве светлой,
Ка-а-ждый ве-е-чер за-а водой».

«Что за чушь, о чем это вы?!» — спросит читатель, в особенности из тех, которые на выставке П. В. Кузнецова не были или вступлений к каталогу этой выставки, написанных П. Новицким, А. В. Бакушинским и В. М. Мидлером, прочесть не удосужились.

Попытаемся расшифровать нашу тему для кино-мультипликации.

В июне этого года в Третьяковской галлерее была выставка произведений П. В. Кузнецова, написанных им за 1925—29 г. К выставке, как водится, галлереей был выпущен каталог, а в каталоге напечатаны вводные статьи А. В. Луначарского, П. Новицкого, А. В. Бакушинского и научного сотрудника галлереи В. М. Мидлера. Из статей всех этих толкователей творчества Кузнецова особо любопытно писание П. Новицкого. На самом деле, занимательно ведь открыть разительное созвучие между одним критиком, пишущим в 1929 г., и другим, изложившим свои эстетические суждения в 1917 г. Интерес этот возрастает еще более от того, что первый из них П. Новицкий, как известно, марксист и приверженец крайнего «левого» искусства, а второй А. М. Эфрос — даже не попутчик...

Пусть читатель сам определит, какой из двух приводимых нами здесь столбцов с цитатами принадлежит перу Эфроса и какой Новицкому?

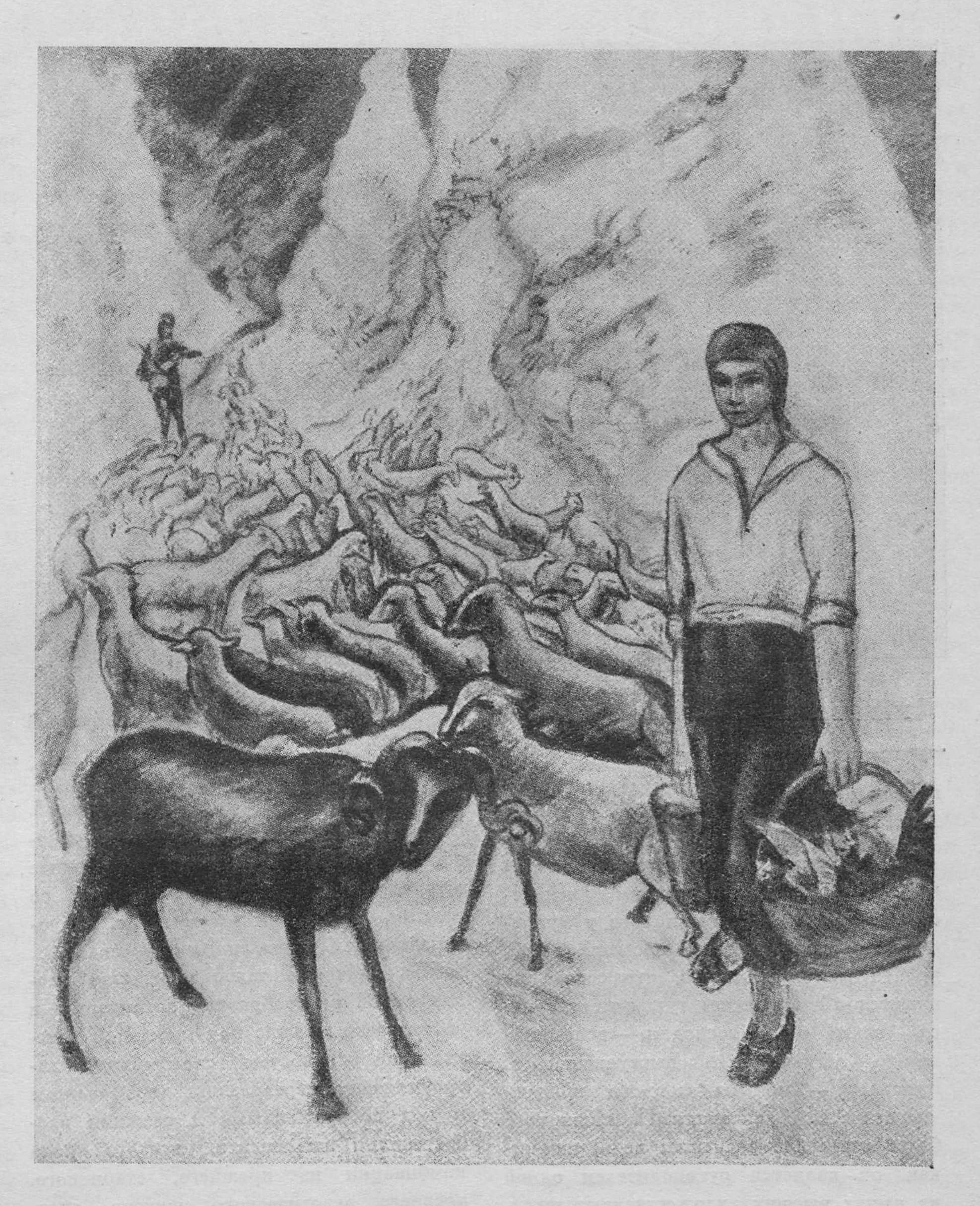
1) «Павел Кузнецов — художник сосредоточенной, стихийной, *нутряной жизни*, протекающей в глубинах организма».	1) «Кто-то сказал про Кузнецова: «У него глаз в животе», в этом словесном гротеске великолепно подчеркнуто *бездумное* чутье, *нутряная* жизнь, господство ее в Кузнецове...».
2) «Сосредоточенная в себе, настороженная, самодовлеющая сила наполняет его полотна безбурной *торжественностью*».	2) «Отсюда — эта изумительная *торжественность* и иератическая важность, проникающая в кузнецовские полотна».
3) «В произведениях Кузнецова не найдешь трагизма, борьбы, *сомнений*, — одно сплошное *бездумное* созерцание. Зато органическая *целостность* его поразительна».	3) «Счастливцы — они не знают обессиливающих *сомнений*... и потому их жизненная линия не бывает рассечена на отдельные обрывки, она тянется ровно и *цельно*».
4) «Животные и люди, которых он (Кузнецов) изображает, погружены в себя... А когда они (люди), появляются на его полотнах, они ничем не отличаются от животных, от баранов и лошадей».	4) «...на полотнах Кузнецова это так: в них овца состязается в *многодумии* с верблюдом, а верблюд — с хозяином Кошары».
5) «*Многодумность* кузнецовских животных буддийского происхождения».	5) «*Степная* жизнь, так воссозданная, есть мировое священнодействие, заставляющее пылать природу и живые существа... самоуглубленным экстазом».
6) «Никакой утонченности, усталости, упадочности, старческой *дряблости*. Крепкая его *степная*, нутряная культура не знает никакой расслабленности».	6) «Иератическое искусство — туго как тетива, ни *дряблости*, ни тумана оно не выносит... и этим уже предопределены те изменения... какие принесла с собой Кузнецову его восточная полоса».

Для пикантности мы выделили только те словечки, которые по чудесному совпадению мы нашли и у того и у другого автора; одновременно о «созвучии» смысла, может судить, конечно, и сам читатель. Сообщаем на всякий случай, что левый столбец составлен из цитат, взятых из статьи П. Новицкого, правый — из статьи А. М. Эфроса.

Эфрос нам понятен. Он разбирает творчество художника, как эстет-идеалист, и захлебывается от восторга, открывая в его картинах всевозможные мистические, иератические и пр. глубины, но почему и чему тут радуется материалист П. Новицкий? — Непонятно.

Казалось бы, что раскрыв вместе с Эфросом или при помощи Эфроса всю выдуманность, безжизненность, идеалистичность творчества П. В. Кузнецова, критик-марксист мог, и должен был, одновременно вскрыть хотя бы идеологические ошибки художника, разоблачить весь обман, которому последний посвятил свой труд; должен был бы, наконец, об'яснить читателю каталога и посетителю выставки, в силу какого социального бытия расцветают у нас подобные «буддийские» мечтания... Ничего подобного, даже наоборот, П. Новицкий всячески поддерживает заблуждение художника и приманивает к нему современного, советского потребителя искусства. Вот как резюмирует критик свой, частью нами изложенный, анализ произведений П. Кузнецова: «Творчество П. Кузнецова является живописным **выражением душевной стихии азиатского крестьянства**. И этот его социальный смысл **делает Кузнецова далеким и чуждым эпохе пролетарской революции**... но, несмотря на все эти органические особенности худож. личности Кузнецова, — утешает и нас, и художника, любезный и, очевидно, до чрезвычайности **нейтральный** писатель, — мы не можем его столкнуть с большой дороги современного искусства. Мы, люди индустриальной культуры, **можем и должны многому научиться у Кузнецова и многое взять у него**».

Что это за безответственный набор слов? Разве не мог бы Эфрос, да и всякий критик — не марксист, подписаться под этой добродушно-беззубой, примиренческой «резолюцией»? Неужели П. Новицкий действительно убежден, что крестьяне Китая, Японии, Индии, Персии и др. стран Востока исключительно «погружены в себя, смотрят внутрь», «В них переливаются соки жизни»... Они



Кузнецов П. В. — Крымский колхоз

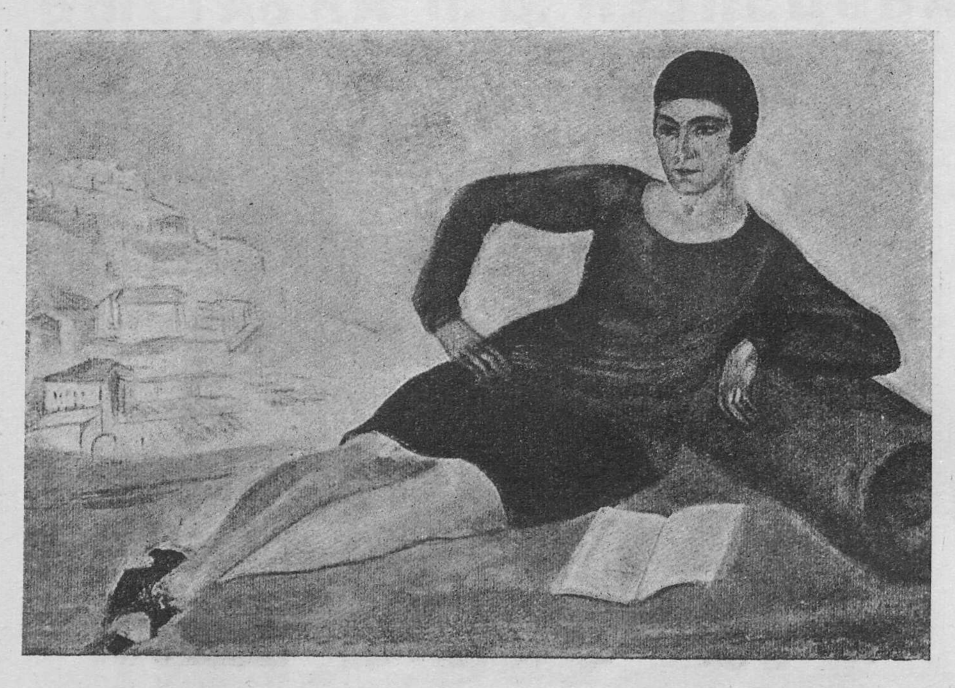
поражены прочностью и несомненностью бытия»... «не имеют индивидуальности и определенных очертаний»... «полностью погружены в мир, слиты с природой, а их земная сонная плоть (какая, по вашему, т. критик, еще бывает плоть, кроме земной? Авт.) живет торжественной жизнью»?

Да, ведь все это фальшивое, сентиментально-мещанское представление о Востоке вообще, о восточном человеке вообще, об азиатском крестьянине вообще заимствовано начисто из бульварных английских романов!

И почему это «люди индустриальной культуры» и эпохи Октября — позвольте вам напомнить, уважаемый критик, — бессильны перед художником «далеким и чуждым эпохе пролетарской революции». И откуда вы взяли, что большая дорога искусства, по которой якобы торжественно следует П. В. Кузнецов, а с ним вместе и группа «4 искусства», проходит в стороне от нас, от людей Октябрьской эпохи?

Весь этот эстетский, виньеточный набор слов, который П. Новицкий взял напрокат у Эфроса и ему подобных литераторов, производит самое отталкивающее впечатление, не говоря уже о сомнительном смысле, который эти красоты даже и не пытаются замаскировать обычным искусствоведческим туманом.

Замечательно, что дойдя до важнейшего для наших дней вопроса, в особенности для художнического молодняка, — чему и как мы должны учиться у художника предыдущей эпохи, «многодумный»



Кузнецов П. В. Портрет Елены Бебутовой

критик отвечает коротко и ясно — «многому». Ну спасибо, так и будем знать!

Можно было бы, конечно, посмеяться над всем этим запоздалым ученичеством марксиста П. Новицкого у мудрецов Эфросова лагеря, посмеяться и... пройти мимо. Мало ли, что сейчас не пишется об искусстве: тут, как говорится, всяк себе господин, — вспомнить только легковесность выступлений т. Куреллы, — но мы склонны придать «иератическим» писаниям П. Новицкого более серьезное значение: ведь, как-никак, он является руководителем одной из наших высших художественных школ. Новицкий запутался, как суждено запутаться каждому критику, который слишком долго балуется формалистическим отношением к художественному творчеству. Об остальных толкователях выставки П. В. Кузнецова говорить особо нет надобности. Кто не знает всех этих писаний, выходящих из под пера искусствоведов, обращающих формальный анализ из средства раскрыть элементы произведения в цель, во имя которой, будто бы это произведение и создается художником.

В прекрасно освещенных, хороших по пропорциям, деликатно окрашенных новых залах Третьяковской галлереи, редко, невысоко, с учетом освещения и размера стен было расположено 60 с лишним вещей П. В. Кузнецова с 1925 по 1928 год. Первое впечатление — необыкновенная композиционная ясность и простота; не композиции, а лаконические изо-формулы. Цвет — нежный, детски декоративный, детски условный, наивный. Все вместе — в достаточной мере однообразно тем однообразием, которое нас встречает в старинных помещениях, со стенами, покрытыми выцветшими, полуосыпавшимися, запыленными фресками.

Мы, видавшие такое множество плодов самой разнообразной архаизации и часто раскрывавшие под простотой и гениальной наивностью сложнейшие, хитроумнейшие переложения дорафаэлизма и под воображаемыми и свежими изобретениями живописцев, всякого рода комбинации из прежнего, старинного, древнего, экзотического, искусно сплетенные руками мастеров эпигонов, — мы и в данном случае подходим к картинам Кузнецова, исполненным (по каталогу) будто бы детской радости и солнечности, с предосудительной, может быть, но понятной опаской.

Оказывается, — мы правы. Ничего истинно наивного, ничего новорожденного, ничего жизнерожденного в нашем мастере нет. Все выдумано им на том диване, на котором грезит о пленительном Востоке, — Востоке вообще, — одна из героинь его картин. Все сочинено и скомбинировано из «достижений» Матисса, древнерусской иконы, Гогена, Мориса Дени, Петрова-Водкина и даже Сезанна, сочинено с неприкрытым часто заимствованием и техники, и формы, и тематической трактовки у того неиссякаемого для реставраторов и поновителей источника, который представляют из себя, со второй половины 19 века, всякого рода примитивы. В некоторых случаях это возрождение уже давно известного сделано даже с какой-то неприятной неуклюжестью. Так, в каталоге некоторые вещи значатся написанными альфреско («Жатва»), другие — альсеко («Табачница»), но какая в данном случае разница между той и другой техникой, обнаружить никак нельзя. И то, и другое писано на холсте, а не на слое извести, и в том, и в другом случае художник — для чего или для кого, неизвестно — просто подражает старинной, испорченной, выцветшей фреске, когда ее цвет уже поблек, и на поверхности стены с неумеренной силой выступил линейный очерк, а часть красочного слоя выпала, обнажив тускло-белую поверхность известкового слоя и т. д. Одним словом, художник подражает в своих станковых картинах тем монументально фресковым произведениям, которые, к несчастью, дошли до нас в испорченном виде. Нам нужна фресковая живопись, ей обеспечен у нас расцвет, но нам не нужны фресковидные картины или безсмыслица «альсеко». Как не стыдно, между прочим, научному сотруднику Третьяковской галлереи т. Розенталю, обозначившему технику этих фресковидных картин наименованиями альсеко и альфреско! Эти наименования становятся просто смешными, когда находим к ним в примечании одно и то же об'яснение. Оказывается, и альсеко и альфреско есть «способ письма по сухому известковому грунту красками, приготовленными на известковой жидкости». Спасибо, а мы-то и не знали, что два различных технических приема письма могут быть выполнены при помощи одного и того же рецепта.

Обратимся, однако, к художественному образу, над созданием которого работал П. В. Кузнецов с 1925 г. по 1928 г. Как понимает художник жизнь, как концентрирует, отливает в образах свое познание жизни, что хочет он нам сказать о жизни, на что обращает в ней наше внимание, какое место в нашей собственной житейской практике могут занять его произведения?

Ответ на это ясен — художник продолжает свою прежнюю линию, линию бывшей «Голубой Розы», которая сейчас могла бы праздновать свой 20-летний юбилей. Попадаются, правда, кое-какие уступочки современности — где и у кого их теперь нет — мотивы труда: «Табачница», «Жатва», «Чайная плантация» и — о, чудо! — «Крестьянская девушка-комсомолка» и даже «Крымский колхоз». Все это, конечно, современно только по названиям в каталоге, но не по восприятию и не по претворению художником

живой действительности — обычный застенчивый отклик представителя «надклассового», индивидуалистического искусства на надоедливое и стеснительное требование пролетариата, обращенное к художнику «Дай нам твоей кистью не только зрелища, но и хлеба, хлеба!»

Как, например, здесь претворен «Крымский колхоз»? — Впереди иконописная — по Петрово-Водкински — работница, в руках у нее ведро и корзина с «какими-то» продуктами, от этой сонно-созерцательной фигуры, неопределенной национальности, неопределенной характеристики (девушка-вообще) вглубь картины идет дикое узкое ущелье, в котором художником «расположена» масса нарочито детски написанных баранов и овец (овца-вообще), вдали фигурка пастушка.

Интересно бы знать, что в этой идиллии от Крымского колхоза и от колхоза вообще? — Художник может, конечно, если у него хватает смелости, называть свои вещи потом, после их написания, как угодно, может и вовсе оставлять без названия, или там «альфреско» назвать что ли, но если назвал колхоз, — давай колхоз! Колхоз это — новая форма жизни и труда, плод пролетарской революции, долгая и крепкая борьба за новую коммунистическую жизнь, за нового бесклассового человека, а перед нами, по об'яснению одного из трех толкователей, «рассеченная плоскость», «светосила», «покойное равновесие полотна». «Он (Кузнецов) не считается с фактическими размерами и очертаниями гор. Для него — это новый современный готический экран (что это за штука такая? Авт.) лишенный религиозного привкуса (где это вы, гр. Мидлер, видали готику без религиозного привкуса? Авт.), на фоне которого обыденное человеческое действие (это колхозное строительство — обыденное действие? Авт.) превращается в торжественный акт». Кто торжествует, каким образом торжествует, — критик, конечно, умолчал — критики знают, где помолчать надо, а в картине и вовсе никакого торжества не изображено.

«Кузнецов знает игру прозрачного, легкого цвета... Он окрашивает фигуру девушки и барана непрозрачным цветом сиены, охры... Действующим лицом данного колхоза является «работница» и бараны (оригинальный колхоз! Авт.) и т. д. и т. д. Согласимся с критиком, что «заложенное в П. Кузнецове синтетическое начало, допускает всяческое отступление от догмы», но, думается, в баранах и работнице, образующих «Крымский колхоз» дело идет уже не об отступлении от догмы, а об извращении жизненной правды. Да видал ли сам критик хоть один колхоз, или он предпочитает оставаться так же «без догмата», как и художник? Да разве такой критике нужна жизнь, ведь искусство существует для искусства? Не так ли?

Вот, например, как анализируется «отдых пастухов»: «все случайное (т. е. национальность, характер местности, время, место действия, социальная характеристика и пр. и т. п. Авт.) убрано, ибо художнику равно дороги «отдых пастухов» и покойное равновесие полотна. Ведь это — плоскость, которую можно только слегка (а может быть и не слегка? Авт.) выбрировать цветом и им же обозначать лепку формы. «Синева неба и перламутр снижающейся почвы дадут ровно столько глубины, сколько необходимо для того, чтобы не прибегать к иллюзорным, перспективным средствам». И таких, «проникновенных» анализов сколько угодно. Таким образом, художник, оказывается, писал свою картину не для того, чтобы передать нам «отдых пастухов», а только для покойного равновесия полотна. Одним словом, все шиворот на выворот: средство обращается в цель, а цель в средство.

Между прочим, как авторы статей, так, повидимому, и сам художник убеждены, что такое искусство без догмы и, прибавим от себя, без жизни, особенно пригодно для украшения стен наших клубов и общественных зданий, — «Дорогу ему (Н. Кузнецову) и стены для фрески — главного вида искусства в ближайшем времени», — взывает, например, А. В. Бакушинский. — Откуда вы это взяли? Неужели вы думаете, что рабоче-крестьянская масса разделит с вами ваши восторги перед беспредметным, фантастическим «Крымским колхозом»? Неужели вы серьезно убеждены, что «спокойствие стены», что расслабленная фресковидная живопись, темы труда без труда, мадонновидные девушки или «буддийское» самосозерцание художника должны быть закреплены на стенах наших новых строений в качестве знамения Октябрьской революции?

Да, что с вами, где вы, с кем вы?

Творчество Н. В. Кузнецова в целом — вне нашей жизни, вне нашего понимания и восприятия бытия, оно — формалистическое искусство, искусство — для искусства. Оно опасно, потому что, возрождая эстетизм — в стиле неродившихся младенцев, голубых фонтанов и др., прежних произведений Кузнецова эпохи «Золотого Руна, — оно прикрывается силой модного сейчас синтеза, монументальностью, потребностью во фреске. Оно стремится перейти на стены наших общественных зданий, стены, с которыми мы далеко еще не все понимаем, что нам делать. Оно опасно, потому что от него, как показывает выставка монументалистов из ОМАХР, частью уже заразилась наша художническая молодежь.

Трактовка темы вне времени, пространства и быта, композиция в пустыне, чахлый цвет, иконописная связанность движений, — все это кузнецовское наследство начало переходить к молодежи, которая училась у Кузнецова по независящим от нее обстоятельствам. Вместе с техникой к ним перешла и форма, а за формой грозит потянуться и понимание тематического разрешения — иначе сказать, может получиться извращение всего восприятия бытия.

Правда, критика из «левого» лагеря, вместе с авгурами из Академии худож. наук, раболепно ползающие сейчас на животах перед омахровским молодняком, довольна до чрезвычайности. Ну как же не радоваться, — вот тебе и героический реализм АХР, самый настоящий П. Кузнецов плюс те, кто с ним. Но нам хорошо известно, что все эти неумеренные похвалы враждебных друзей — даже Курелла приемлет, а об Эфросе и говорить нечего — воспринимаются молодыми мастерами ОМАХР с большим скептицизмом и с ядовитой усмешкой на губах. И уже в первых вещах молодых монументалистов (казармы имени Дзержинского) во фресках Цирельсона и Малаева, например, заметен отход от догмы П. Кузнецова в сторону более сурового, веского цвета, более строгой композиции, более энергичной, хотя пока еще и примитивной, динамики, более точной и острой характеристики. С первых же шагов молодежь уходит от своих учителей в прямо противоположную сторону, разве не это мы должны приветствовать прежде всего?

Эфде

Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство.

(ЛЕНИН. Из письма К. Цеткин)

ВЫСТАВКА „4 ИСКУССТВА“

Если в литературе писателю или поэту свое классовое лицо скрыть почти невозможно, то в области изобразительного искусства при умелом содействии наших критиков-эстетов, набивших свой нос на всякого рода запахах, это лицо всячески маскируется разными эстетическими измышлениями. Критика оправдывает все под благовидным предлогом «формальных исканий» для отвода глаз от действительного назначения искусства.

В наше время происходят бои на фронтах изо-искусства. Лицо друзей и врагов все более и более выявляется. Выпадают из общественного кругозора (не критиков-эстетов, а массового зрителя) не только отдельные художники, но и целые общества.

Общество «4 искусства» относится к числу тех, которые все более и более изолируя себя от общественного влияния (не специальной критики, а массового зрителя), становятся узко цеховой, с чертами аристократической обособленности (берегут себя от всяких, не только художественных, но и политических влияний) организацией.

Характерным признаком последней выставки «4 искусства» является значительное усиление мистического и беспредметного крыла общества. Туда влились Романович и Рындин, что является органическим дополнением к тенденциям, которые в «4-х искусствах» представляли Давидович и Мидлер. Эти тенденции— крайний индивидуализм. От их работ несет мистическим бредом людей, отгораживающихся от нашей действительности. В их работах и намека на живой образ нельзя найти. Полное отсутствие контуров и рисунка предмета. Какая-то боязнь локальной (местной) окраски предмета, дачи взаимоотношений и характеристики предметов. Талантливость этих художников в том и заключается, что они умело изображают свою оторванность от жизни; этот нигилизм им нравится, и они его искренне передают. Все средства живописца целиком подчинены их основному настроению безрадостности и тусклости.

Эти настроения в «4-х искусствах» становятся несомненно доминирующими.

Даже такой бодрый мастер как К. Н. Истомин, давший на предыдущих выставках ряд чрезвычайно смелых и крепких по выполнению пейзажей, на этой выставке обнаруживает признаки усталости и даже разочарованности. Он выставил работы с устало и робко выраженными пространством и формой. Почти во всех работах не чувствуется условий, в которых протекает действие (погода, освещение и др.). Сам тип человека в них лишенный действия, вялый. Этот момент характерен для всей выставки. Все лица в портретах скучающе вялые, все фигуры обреченные. Бруни, не боявшийся раньше контурности и характеристики, теперь мало чем отличается от Давидовича, ибо не разберешь, где что. Большой сдвиг в этом же направлении сделал и Сарьян. Он в Париже значительно обезличился. Работы его стали холодней и безразличней. Вместо прежних, четко выраженных восточных мотивов, теперь появилась какая-то нейтральность и хорошенько не разберешь, где это писано. Те же усталые взгляды в лицах, та же потеря контурности и местной окраски. Небольшое исключение из общего числа участников выставки составляют Петров-Водкин и А. Ракельян. Во-первых, они берутся за советские темы. Следовательно, они к ним тяготеют. Во-вторых, что очень существенно и вытекает из тематической обусловленности, они рассчитывают в своих работах не на «тонких ценителей упадочности», а на рядового зрителя. Поэтому они наделяют свои картины всеми признаками, которые делают их понятными (как предмет или явление) для многих. У них появляются контур, характеристика предметов и людей и т. д. Все это, конечно, не понижает их качества, а значительно повышает на ряду с другими участниками выставки.

В отделе графиков, работающих для книги, все обстоит лучше. Они связаны с заказчиком, темой и читателем. Это толкает их на правильный путь художника-ремесленника, отвечающего за свою продукцию и испытывающего на себе общественную критику.

Каков итог этой выставки?

Во-первых, эта выставка подтверждает, что художники, которые не черпают свои силы из действенных общественных побуждений, неизбежно будут увядать. Для них формальный или, вернее, псевдо-формальный уклон неизбежен, как единственный выход для своих творческих устремлений. Единственный потому, что не восприняв новой жизни и не желая говорить откровенно о своих истинных идеалах, художники «4 искусств» вынуждены ограничиваться или лирическими намеками, или беспредметничеством. При этом охват предметов и явлений должен все время сужаться. Псевдо-формальный потому, что не подходя вплотную к натуре, не проверяя своих приемов в передаче такого количества признаков предмета или явления, которые делали бы вещь понятной для многих, эти художники, думая, что они изобретают, на самом деле часто засоряют традиции изо-искусства.

Очень характерно, что даже пейзажи, которые одно время давали выход художникам, не желавшим писать тематические произведения, стали художникам «4 искусств» не милы.

Не чувствуется увлечения природой и ее проявлениями, и в них (пейзажах) стали ограничиваться полунамеками формально-эстетического порядка, смысл которых доступен для очень изощренных эстетов-любителей.

Общество «4 искусства», поставив своим девизом борьбу за качество и новый стиль, в пределах узкой цеховщины и полнейшего игнорирования общественно-политической установки страны Советов, спекулирует этим, выдавая свои достижения за универсальное качество и метод.

Качества внесоциального и внеклассового нет. То, что годится для художников, оберегающих себя от советских влияний и годами варящихся в среде выходцев дворянско-помещичьего сословия и берегущих все признаки искусства этого разложившегося сословия, — не годится для широкой советской общественности, которая ведет борьбу с индивидуализмом в литературе, в искусстве с его вредным влиянием на молодое поколение художников.

Д. Мирлас

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ХУДОЖНИК ДОЛЖЕН БЫТЬ БЕЗБОЖНИКОМ

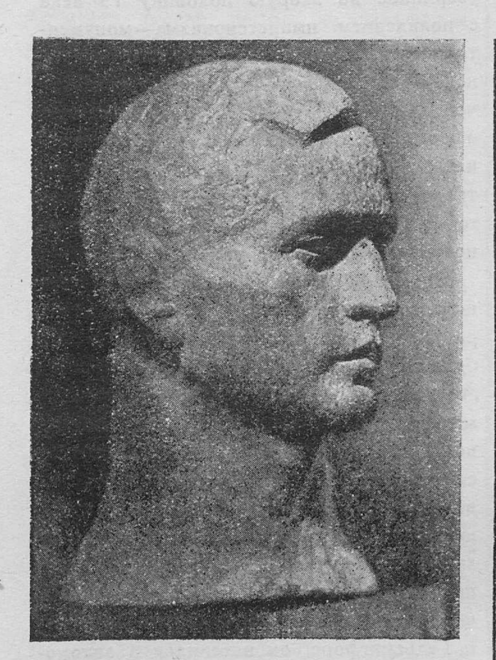
Секретариат и центральный Совет АХР постановили исключить из членов ассоциации Г. Н. Горелова как человека, чуждого задачам и целям Ассоциации Революционных Художников.

По сведениям, полученным секретариатом АХР, Г. Н. Горелов в 1927 г. расписывал одну из церквей. Впрочем, он и сам этого не отрицает. Находясь среди членов организации художников, которая провозгласила главнейшим источником содержания искусства классовую борьбу, великие будни социалистического строительства, Г. Н. Горелов умудрялся в своей деятельности делать нечто совершенно противоположное, утверждая и прославляя своими церковными работами разлагающийся мир обмана и раболепия.

Такому двурушничеству, такому делячеству и идейной нечистоплотности нет места в Ассоциации Художников Революции. В таком духе высказалось производственное совещание художников города Москвы. Совещание одобрило решение Совета АХР об исключении Горелова из членов ассоциации и высказало пожелание, чтобы в декларацию АХР был внесен пункт, что все художники революции должны быть активными безбожниками.

Ассоциация художников революции ведет и будет вести решительную борьбу с беспринципностью, мещанством и аполитичностью в своих рядах.

ХРОНИКА



Аальтонен. (Скульптура)

СКУЛЬПТОР
ВАИНО ААЛЬТОНЕН

Мы мало знаем об искусстве нашей ближайшей соседки Финляндии. А между тем эта маленькая, но высоко культурная страна в последние годы дала крупных художников, известность которых распространилась не только по Европе, но дошла и до Америки. Мы имеем в виду архитектора Элиеля Сааринена, современного теоретика и строителя гельсингфорского вокзала, живописцев: Рисанена, обладающего реалистически-синтетическим монументальным стилем, Саллинена — финляндского экспрессиониста и, наконец, скульптора Аальтонена, искусству которого и посвящена наша заметка.

Минувшей зимой, выставка его работ была организована в Париже в Галлерее Bernheim Jeune. Она не прошла незамеченной. Произведения Аальтонена были предметом внимательного рассмотрения и получили хорошую оценку. На выставке было всего 18 работ скульптора, привезенных из Финляндии, принадлежащих государственным музеям и частным коллекционерам. Это небольшое число работ Аальтонена дало тем не менее представление о разнообразном и сильном даровании художника как в отношении богатства тем, так и в смысле свободы приемов и способов обработки материала. Скульптор работает в граните, мраморе и дереве.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ НА ЗАПАДЕ

франция

Крупные парижские «Салоны» истекшей весны, несмотря на огромное количество экспонатов — одна выставка «Общества французских художников» насчитывала 4.750 номеров, «Национального общества искусств — 1.740, а «Салон Тюльери» — 1.500 — прошли без всякого успеха и не принесли никаких неожиданностей, не обладали яркими «гвоздями».

Вопреки этому изобилию периодических групповых выставок широчайшего масштаба возникают все новые однородные выставочные организации. По инициативе директора парижского монетного двора возникает «Международный салон медали», искусство, которое, заметим кстати, у нас теперь не пользуется популярностью.

Из выдающихся персональных выставок ретроспективного характера на первом месте стояла выставка Гюстава Курбе, устроенная в «Дворце искусств города Парижа» и для которой из французских музеев и частных коллекций было отобрано свыше ста картин, рисунков и скульптур маститого вождя реалистического движения в новой французской живописи. Выставка лишний раз подчеркнула уже известный факт, что множество значительных произведений Курбе ушло из Франции в иностранные собрания, в чем не малую роль сыграло участие мастера в Парижской Коммуне и гонения, которым он за это подвергался со стороны буржуазных кругов Франции.

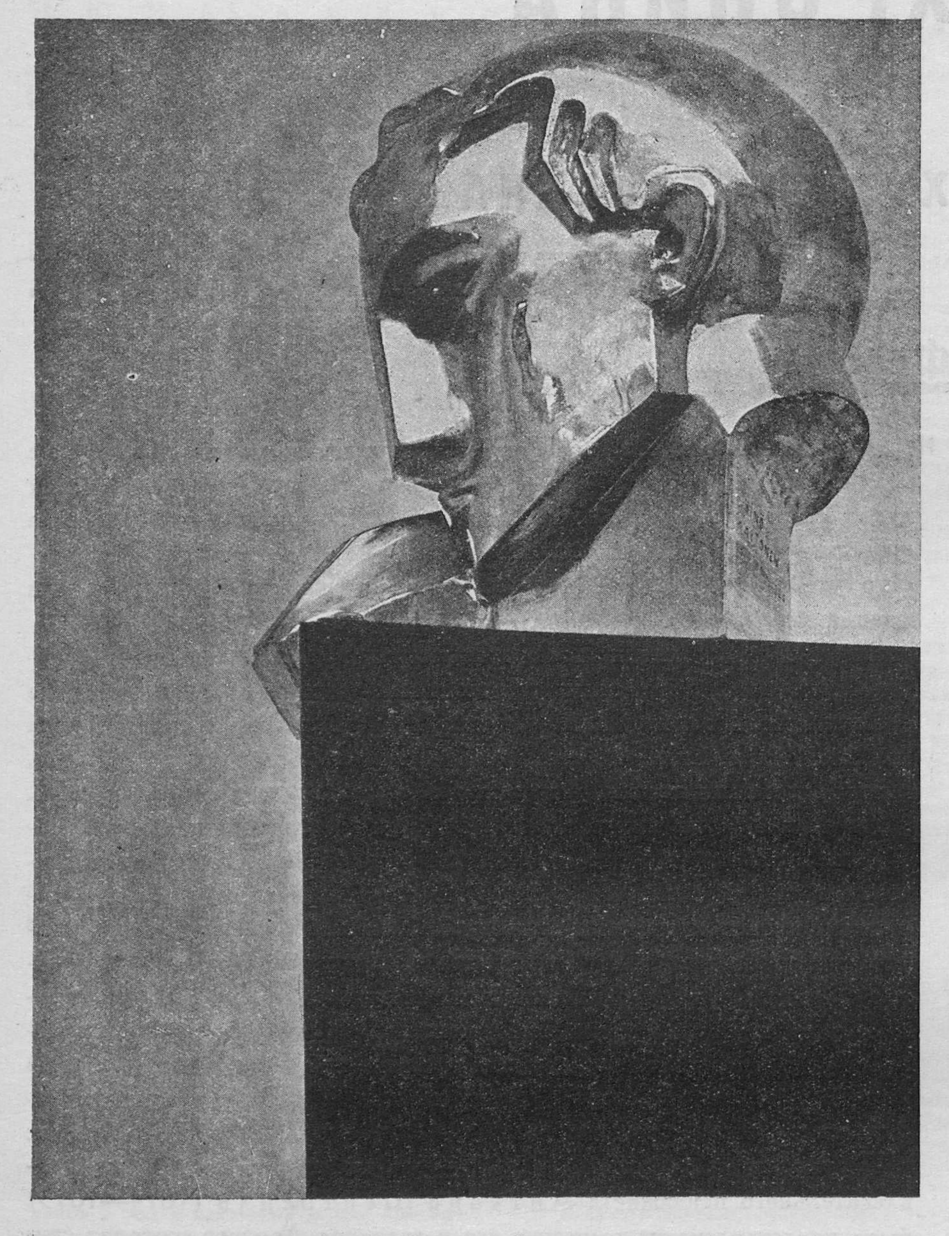
Творчество современника Курбе — полузабытого, но все же привлекательного пейзажиста Антуана Шентрейль (1814—1873) было представлено на выставке его в галлерее Лорансо, которая свидетельствовала о принадлежности художника к группе барбизонцев.

Память покойного Феликса Валлотона была почтена собранием его картин в галлерее Дрюе, которые до сих пор еще никогда не выставлялись; небольшая выставка 30 неизданных рисунков Стейнлена напомнила, что до сих пор никем не была организована посмертная выставка работ этого художника.

Выставка рисунков Сюзанны Валадон, матери живописца Утрильо, за тридцатилетнюю ее художественную деятельность знакомила с недюжинной рисовальщицей, которая сумела индивидуально претворить влияние Дега и Ренуара, моделью которых Валадон в свое время неоднократно бывала.

Интересная выставка на тему: лошадь в живописи и акварели под названием «Прощание с лошадью» имела место в «Галлерее Бриан». Гвоздем небольшой выставки был один из шедевров Э. Мане — его знаменитые «Скачки» и аналогичная картина Дега.

На площади Альма в Париже поставлен памятник польскому поэту Адаму Мицкевичу работы Антуана Бурдель. В связи с этим



Аальтонен В. Музыкант (дерево золоченое)

галлерея Дотан устроила выставку, на которой была сосредоточена большая часть произведений выдающегося французского скульптора.

Музей Лувра приобрел два декоративных панно, исполненных покойным Тулуз-Лотреком в 1895 г. для ярмарочного цирка бывшей танцовщицы Ля Гули; эти панно впоследствии были разрезаны на 8 частей.

В названом музее открылось 13 новых зал, в которых размещены картины французских живописцев 19 века. В этот новый отдел Лувра перевезено из люксембургского музея около ста картин крупного художественного достоинства, и таким образом все мастера школы импрессионистов, их предшественники и окружение теперь сосредоточены в Лувре. Здесь, между прочим, висит теперь известный групповой портрет художников, собранных вокруг Э. Мане, кисти Фантен-Лятура. В Люксембургском музее место данной картины занял родственный по своему исторически-иконографическому значению холст Мориса Дени, где целая группа современных французских живописцев изображена перед натюр-мортом Сезанна в картинной лавке Амбруаза Воллар. Картину пожертвовал музею писатель Андре Жид.

Аальтонен вдохновлен искусством древности. Это сообщает его искусству драгоценное для скульптуры свойство, утерянное во вторую половину 19 века с появлением импрессионизма—монументальность. Исходный пункт для Аальтонена—общезначимая идея. Чувство могучей гармонии руководит художником в оформлении образа. Средства его ограничены до скупости. Несмотря на то, что творческий путь Аальтонена еще достаточно короток, он создал уже много; диапозон его дарования широк.

Ваино Аальтонен (род. в 1894 г.) происходит из семьи деревенского портного, разумеется, мало обеспеченного. Ценою больших жертв родители поместили Аальтонена в художественную академи Або, которую он и закончил как живописец. Скульптурой он начал заниматься самостоятельно, получив первые указания в обработке гранита от простого камнетеса. Ему пришлось пройти тяжелый путь, прежде чем он добился признания. Первое время он работал в Або на чердаке какого-то дома, затем, переехав в Гельсингфорс, он поселился в автомобильном гараже, где и исполнял свои первые работы. Он получает признание в 1917 году, выступив на выставке «Ноябрьской группы» — ассоциации финляндских художников, образовавшейся после мировой войны. В живописи это движение проходило под знаком экспрессионизма, направления, охватившего все германские страны после войны. Однако, искусство Аальтонена не может быть названо экспрессионистическим, наоборот, в нем преобладает эпический стиль. Первые работы Аальтонена, исполненные в мраморе и граните, изображали женщин и детей.

Затем следовал цикл портретов национальных поэтов, художников и т. д. Его портреты не отличаются внешней красивостью. Он прежде всего стремится выразить характер.

Овладев техникой, Аальтонен перешел к свободным композициям. В 1922—24 г. он исполняет «Женщину, входящую в воду» и статую победителя в марофонском беге на Олимпиаде Нурми. Эта вещь — символ спортивного идеала Финляндии: спокойное упорство.

Наиболее значительные произведения Аальтонена из гранита. Это — монументальные работы. Обработка гранита, с одной стороны, очень типична для Финляндии, с другой — это материал, который в свое время получил такое распространение в Египте. Сам материал обязывает к примитивизации, к упрощению форм, к синтезу, ведущему к декоративно-монументальному стилю. Любимый гранит Аальтонена—черный; из него им

исполнен «Памятник умершим на войне за независимость». Кубизм дал его творчеству легкость, не чуждую, впрочем, некоторой эстетизации. Он начинает обрабатывать дерево весьма оригинальным способом, отделывает его, покрывая золотом. Здесь, несомненно, влияние Востока, возможно, китайской скульптуры.

Чтобы закончить нашу заметку об Аальтонене, упомянем и об его живописи. Он пишет картины на золотых фонах, часто одной черной краской.

В беседе с Аальтоненом выяснилось, что он имеет горячее желание устроить выставку своих произведений в СССР. Весьма вероятно, что возвращаясь в Финляндию, он постарается осуществить свое намерение.

Зета

ФРАНС МАЗЕРЕЛЬ О СЕБЕ

В вышедшем в дрезденском изд-ве К. Рейснера альбоме ксилографии Франса Мазереля «Картины Города» помещен автобиографический очерк этого бельгийского художника.

«Я родился 31 июля 1889 г. в г. Бланкенберге во Фландрии. Мои родители—фламандцы. Детство мое было очень счастливое, так как я много играл и мало учился. Годы учения я проводил в Генте; там я около шести месяцев посещал Академию искусств. За этим последовало довольно длительное пребывание в Германии, Англии, Тунисе и Швейцарии, после чего я поселился в Париже. Я всегда много рисовал и намерен это делать в равной мере в будущем. Школа жизни, школа улицы была единственной, которая возбуждала мой интерес, и я убежден, что эта школа нигде не обладает таким живым языком, как в Париже. Однако, у меня нет ни времени, ни охоты говорить долго о самом себе или о своих работах, времени их возникновения, о влияниях, которым я подвергался, о подробностях своей жизни, о своих теориях — а у кого их теперь нет!—о своих надеждах, о своих мыслях об искусстве и т. д. Все же мне хочется еще прибавить, что среди всех художников, живых и ушедших, Ван-Гог для меня один из самых любимых как человек и как живописец.

П. Э.

Германия

85-летие со дня рождения Вильгельма Лейбля, самого крупного живописного таланта Германии второй половины прошлого столетия, дало толчок к устройству его выставки, сперва в его родном городе Кельне, а потом в Берлине. Организаторами выставки были кельнский «Музей им. Вальераф-Рихартц», «Прусская Академия художеств» и частная «Галлерея Маттисен» в Берлине, которым совместно удалось собрать около двух третей всего созданного Лейблем. Заслуживает внимания прекрасно составленный каталог выставки.

В той же берлинской «Академии художеств» состоялась выдающаяся по своему об'ему и художественному интересу «Выставка китайского искусства», где впервые в Германии был сделан опыт дать полный образ развития китайского искусства в разных его направлениях, от его возникновения до конца 18 века, за исключением, конечно, архитектуры.

Любопытным и достойным подражания образцом специальной выставки производственно-бытового характера явилась «Выставка стула», созданная Адольфом Г. Шенк в Штутгарте и перекочевавшая впоследствии во Франкфурт на Майне и Берлин. Тут наглядно была показана эволюция форм стула от прошлых веков вплоть до современной стандартизованной мебели из металла. При остроте у нас вопроса о мебели нового быта, такого типа небольшие выставки, несомненно, имели бы большое теоретическое и производственное значение.

Персональные выставки виднейших мастеров современного французского искусства давно уже стали обычными явлениями художественной жизни Берлина. В «Галлерееe Флехтгейма» недавно была выставлена коллекция ста полотен А. Дэрена; выставку Пикассо намеревалось устроить об'единение «Берлинер Сецессион», но вдруг ряд членов его опротестовало это решение. Удивительно, что среди шовинистической группы противников Пикассо оказался и художник столь левого направления, как Шмидт-Ротлуфф.

В гор. Дармштадте летом устраивается выставка «Красивый человек в искусстве» с участием современных художников многих стран.

В Мюнхене открылась новая «Городская художественная галлерея», долженствующая отражать прежде всего искусство местных мастеров, в особенности современных.

В гор Эссене, центре рейнско-вестфальской промышленности, состоялось открытие «Фольккванг-Музеум» в специально для него построенном новом здании. Этот музей передового современного искусства в международном разрезе был основан в конце прошлого столетия Карлом Эрнстом Остгаус в гор. Гагене и привлек к себе внимание, как высоко культурное начинание в небольшом индустриальном городке. После смерти Остгауса «Фольккванг-Музеум» в целом был приобретен городом Эссен.

Скончались — в Мюнхене живописец Гуго фон Габерман (род. в 1849 г.), который в продолжение многих лет был председателем «Мюнхенского сецессиона», и в Берлине — Эрнст Опплер (род. в 1867 г.), бывший в одно время председателем «Берлинского сецессиона». В своих офортах покойный Опплер часто вдохновлялся русским балетом, и его кисти принадлежит несколько портретов балерины Анны Павловой.

Из множества изданий по искусству, появившихся в последнее время на немецком книжном рынке, особенно заслуживают внимания две великолепные монографии французских мастеров. Лейпцигское изд-во «Клинклгардт и Бирман» выпустило новый увесистый труд «Юлиуса Мейер-Грефе, посвященный жизни и творчеству Ренуара

и украшенный многими сотнями репродукций с произведений живописца. Такой же богатой внешностью отличается обстоятельная монография об Анри Тулуз-Лотреке, написанная Готгардом Едличка и изданная фирмой «Бруно Кассирер» в сопровождении очень обильного иллюстрационного материала. Среди него много не репродуцированных еще и отчасти неизвестных произведений блестящего французского рисовальщика.

В июньском выпуске журнала «Дас Кунстблат», редактируемого П. Вестгеймом, начались печатанием чрезвычайно любопытные воспоминания Георга Гросс. Большой интерес представляют и воспроизведенные здесь его юношеские рисунки. Следует еще отметить вышедшую недавно из печати автобиографию талантливого немецкого скульптора Эрнста Барлах (изд-во Пауля Кассирер в Берлине), на творчество которого не осталось без влияния пребывание художника в России в 1906 году.

Бельгия

Во дворце искусств в Брюсселе имели место две значительные выставки. Впервые здесь были собраны все произведения бельгийского мастера Джемса Энсор (род. в 1860 г.), одинаково своеобразного в своей живописи, рисунках и офортах и в разных направлениях повлиявшего на художников своей страны. Выставку Энсора сменило собрание произведений выдающегося французского скульптора эпохи второй империи Карпо (1827—1875).

Австрия

Самым выдающимся событием в художественной жизни астрийской столицы было открытие государственной «Модерне Галери» в Вене, посвященной современному искусству в международном масштабе. Галлерея обнимает 11 зал, во главе ее стоит Ф. М. Хабердитцль.

Жестокие морозы истекшей зимы причинили много вреда венским музеям. Особенно сильно пострадали некоторые картины «Кунстисторишес музеум», где с 1919 г. отопление не действовало.

Италия

В помещении международных выставок в Венеции, которые, как известно, организуются только через год, нынешним летом и осенью состоится выставка итальянского искусства 18 века, главным устроителем которой является д-р Нино Барбантини. Выставка должна включать в себя обзор живописи, скульптуры, гравюр и производственного искусства Италии в данную эпоху.

Во Флеренции, в палаццо Рикарди, открылся новый «Музей Медичи», об'единяющий в себе произведения искусств, портреты и документы, имеющие отношение к истории этой семьи меценатов.

Испания

В мадридском «Музее Прадо» в настоящее время устроена выставка картин Рафаэля Менгс (1728—1779), немецкого живописца, долго работавшего в Испании и в свое время пользовавшегося громкой славой.

АХР НА ВЫСТАВКЕ В КЕЛЬНЕ 1929 г.

(Письмо из Кельна)

Второй раз город Кельн имеет на своей выставке советских гостей.

Второй раз один из центров Германии отводит место экспонатам коммунистического государства на своем несравненном выставочном участке. Но если в прошлом году выставлялся почти весь свет, на этот раз, кроме Австрии, из иностранцев в выставке участвует только СССР.

Выставочные здания расположены удивительно. Еще в прошлом году в связи с «Прессой» об этом писалось и у нас. Комплекс выставочных зданий занимает целый берег Рейна; на другой стороне силуэт знаменитого собора, а от собора к выставке через широкую спокойную реку — три мощных взлета моста, несущего порою одновременно два поезда, два трамвая и двойную линию пешеходов и такси.

Сейчас главное помещение не занято. Выставка 1929 г. помещается в полуциркульном здании «Дома государств». Огромный квадрат с высокой башней главного здания пуст и безмолвен, вечерами только трояко-головая верхушка башни бросает над морем огней парка внизу свои лучи в темно-мглистое небо города, да огни ресторанов и частые иллюминации берега говорят о выставке. Порою иллюминованы и башни кельнского собора, они также должны говорить о том, что выставка открыта.

Невероятно, что этот огромный комплекс действительно монументальных зданий возник в один год, и как-то непонятно, что и его не хватит кельнцам в 1932 году для предполагаемой выставки; есть предположения о застройке еще огромных участков по соседству с рейнским парком.

Выставка 1929 г. имеет ряд разделов: юбилейную (25 л.) выставку немецкого «Союза Художников», выставку ремесленного союза «Растущая квартира». «Сокровища кельнского музея» (с рядом под'отделов) и т. д. Австрия представлена выставкой стилей внутреннего комнатного убранства.

СССР дал в этом году копии церковных фресок, прекраснейшую выставку икон и выставку картин АХР (Ассоциация Художников Революции). Немецкий Кюнстлербунд в этом году занял направленческую, близкую к экспрессионизму позицию. Мы видим здесь кошмары.

(«Ночная сцена» Гофера), проституток, дев-матерей, цирк, городские пейзажи и вещи мистически-абстрактные («Главный путь» и «Ночные пути» карт. Хлес) и просто абстрактные (Кандинский, «Памятник голубят» Макса Эриста и т. д.). Одна картина до сих пор висит перевернутой, ни художники, ни развесочная комиссия без автора этого не заметили; другой картине, тоже висевшей вверх ногами, посчастливилось; ее увидел автор, и все было исправлено. Тем не менее здесь есть целый ряд очень тонких по колориту и фактуре вещей. «Артистично» уровень выставки высок, как не болезнено по содержанию это чуждое нам искусство.

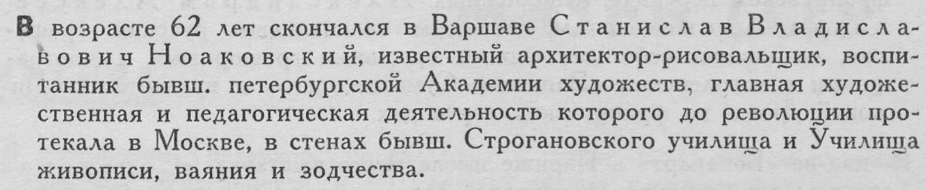
На наш вкус—хорош непомещенный в каталоге «Рабочий» Венера Лавеса, настоящий пролетарий капиталистической страны, измятый, но не сломанный годами непосильной работы. Старый граф Калькраут, покойный председатель союза, почтен посмертной выставкой из... 10 небольших картин: он слишком реалист, он слишком связан с жизнью, больше ценит ее формы, чем свои измышления. Это с нашей точки зрения делает этого идеолога своего класса более значительным художником.

Выставка работ ремесленного союза показывает, что экспрессионистические тенденции оказывают решающее влияние и на молодежь «производственного сектора» искусства. Ремесленный союз «Растущая квартира» в ряде комнат дает примеры дешевого (сравнительно) и художественного оформления жилья. Для наших опытов «оформления быта», разумеется, здесь пришлось бы произвести больше, чем критический отбор. Сама установка на буржуазное жилье среднего круга, на быт индивидуалиста, семьянина, накопляющего вещи, приумножающего состояние свое одновременно с приумножением семейства (характерно деление комнат—этапов: 1—4 года брака, 4—8 л. брака, 8—12, 12—16 и т. д.), разумеется, нам чужда. Но ряд отдельных конкретных пластических и производственных решений практичен, красив, заслуживает использования в интересах нового человека СССР.

Художники производственники! Заинтересуйтесь!

Из остальных немецких отделов наиболее интересны отдел искусства примитивных народов. отдел Китая, и в особенности, Японии. Задача выставок—экспозиционными средствами оживить в свете той или иной идеи ценнейшие части музейных хранилищ. В отделе искусства первобытных народов экспозиционный материал крайне интересен: упрощенные цветные фоны показывают ту

Польша



В возрасте 62 лет скончался в Варшаве Станислав Владиславович Ноаковский, известный архитектор-рисовальщик, воспитанник бывш. петербургской Академии художеств, главная художественная и педагогическая деятельность которого до революции протекала в Москве, в стенах бывш. Строгановского училища и Училища живописи, ваяния и зодчества.

Вышел из печати третий и последний том обстоятельной «Истории живописи в Польше», составленной проф. Феликсом Копера, директором Национального музея в Кракове, и являющийся событием в польской литературе по искусству.

Америка

Метрополитанский музей в Нью-Йорке обогатился исключительно ценной коллекцией картин руководящих французских живописцев второй половины прошлого и начала текущего столетия, принесенной в дар музею вдовой известного американского коллекционера Хевмейера, вместе с многими холстами старых мастеров. Достаточно указать, что в этом собрании целым рядом картин блестяще представлены Коро, Курбе, Эдуард Мане, Клод Моне, Дега, Ренуар, Сезанн и др., чтобы дать понятие о значении дара, благодаря которому нью-йоркский музей становится теперь важным источником для изучения новой французской живописи.

Южно-американская республика Экуадор об'явила международный конкурс на памятник Симону Боливар, освободителю страны от испанского владычества. Премия за лучший проект памятника, который будет воздвигнут в гор. Квито, — два миллиона франц. франков (около 160.000 р.); проекты должны быть доставлены до 31 октября т. г. в экуадорское посольство в Берлине.

Другой международный конкурс об'явлен правительством республики Сан Доминго на сооружение монументального маяка памяти Колумба в гор. Сан Доминго, где Колумб был похоронен.

П. Эттингер

ИСКУССТВО ЗА РУБЕЖОМ

В продолжение весенних месяцев текущего года в Париже состоялись следующие персональные выставки:

Александр Н. Бенуа (Галери Шарпантье) выставил эскизы своих новейших театральных композиций, преимущественно для балетов Иды Рубинштейн, и многочисленные пейзажные мотивы Ленинграда, его окрестностей, Парижа, Версаля и других мест; Д. Д. Бушен (Галери Дрюс) показал серию своих пастелей; З. Е. Серебрякова (Бернгейм младший) — этюды, вывезенные из путешествия в Марокко; Р. Р. Фальк (Галери Зак) — десятка три своих давнишних и новейших картин; С. В. Чехонин (Галери Ренессанс) — большую серию портретов, миниатюр на пергаменте и эмали, равно театральных эскизов; Гр. Шильтьан (там же) — около 40 картин; А. А. Экстер (Галери Катр Шмен) — полсотни костюмных рисунков, театральных декораций и марьонеток. Этим перечнем далеко не исчерпывается количество персональных русских выставок в Париже за последнее время. Большую выставку имел еще Александр Е. Яковлев, который теперь радикально отошел от своей прежней нео-академической манеры; заметим, кстати, что известная его серия картин и рисунков на китайские темы воспроизведена частью в красках в великолепном альбоме, выпущенном парижским издателем Люсьеном Фогель. На отдельной выставке фигури-

ровало сто авто-литографий для роскошного издания «Братьев Карамазовых» (изд-во Шифрина в Париже) в новом несокращенном французском переводе, исполненных Александром Алексеевичем Алексеевым, молодым талантливым русским графиком, создавшим себе имя своими прежними гравюрными иллюстрациями к гоголевским «Запискам Сумасшедшего» и пушкинской «Пиковой Даме» во французских переводах.

В изд-ве «Бонапарт» в Париже имела место выставка «Советская детская книга», которая давала довольно полную картину этой блестящей отрасли советского книжного и графического искусства и вызвала значительный интерес. Своеобразие советской детской книжки с ее современной реально-бытовой тематикой было отмечено и швейцарской критикой по поводу устроенной в Цюрихском Кунстгевербе-Музеуме выставки «Русское прикладное искусство», собранной ВОКС. Для этой выставки Л. Лисицким был создан эффектный фотомонтажный плакат, на долю которого выпал большой успех.

В музее известной севрской фарфоровой мануфактуры под Парижем открылась «Выставка старинного русского фарфора», на которой собрано до 800 образцов производства разных заводов и эпох. Главным ядром выставки являлась богатая коллекция, преподнесенная в дар названному музею, которая временно была пополнена предметами из нескольких парижских частных собраний. Прекрасно изданный каталог снабжен вводной статьей французского искусствоведа Дени Рош, неоднократно уже писавшего о русском искусстве.

Вне Франции можно указать на персональные выставки Михаила Н. Яковлева в Брюсселе, Я. Ф. Шапшала в Амстердаме и групповое выступление С. М. Колесникова, В. Н. Масютина и В. Д. Фалилеева в Берлине.

Часть картин Н. Н. Рериха, написанных им во время многолетнего пребывания в Азии и поступивших в музей его имени в Нью-Йорке, недавно издана там фирмой Брентано в богатом увраже под заглавием «Гималаи»; украшена множеством репродукций. В тексте помещены отрывки из дневника Рериха и статьи Ф. А. Грэнта о влиянии творчества русского художника на современное американское искусство.

Выставка «Древнерусская живопись» в Берлине, Гамбурге, Кельне и Франкфурте на Майне, устроенная Наркомпросом совместно с «Немецким обществом изучения восточной Европы», вызвала много статей виднейших немецких искусствоведов. Берлинский журнал «Ост-Эропа» посвятил выставке специальный двойной номер, составленный из очерков искусствоведов А. И. Анисимова, И. Э. Грабаря, А. А. Сидорова, Ф. И. Шмидта, немецкого рейхскунстварта (своего рода министра искусств) д-ра Е. Редслоба и кенигсбергского профессора д-ра Мартина Винклера, неоднократно гостившего у нас. Подробный отчет о ходе выставки и ее отражениях в немецкой печати дал Ганс Ионас.

Лондонский художественный журнал «Стюдио» выпустил специальный номер под заглавием «Современный Офорт» дающий обзор новейшего офортного творчества в разных странах. В издании воспроизведены три офорта советских художников Е. С. Кругликовой, И. И. Новинского и окончившей в текущем году Вхутеин А. И. Столпниковой.

В парижском изд-ве «Ле Триангль» вышла небольшая монография молодого русского художника Константина Терешковича, написанная французским критиком Флораном Фельс; к тексту приложено 20 репродукций с картин живописца, а среди них и женский портрет, приобретенный Третьяковской галлереей.

П. Эттингер

или иную природную обстановку произведения (степь, море, песок и т. д.) или того или иного цикла произведения.

Еще интереснее распределение искусства по экономическим фазам быта (искусство бродячих охотников и собирателей, оседлых сеятелей, скотоводов и т. д.). Связь искусства с экономикой здесь видна очень четко.

Прекрасен японский отдел. Какие-нибудь 6 золоченных ширм 16 века показаны так, что дают глубочайшим образом монументальное впечатление. Плоскостное искусство находит здесь наиболее полное выражение своих формальных законов и методов.

Наши иконы, несомненно, один из интереснейших и наиболее ценных отделов выставки. Но нужно сказать, что если устроители выставки действительно имели в виду, как это говорилось в речах во время торжественного открытия, дать нечто не только специалисту, но и широким кругам зрителей, то это в наибольшей мере выполнено небольшим отделом АХР — таково, по крайней мере, мнение немецкой широкой публики от немецкого профессора, среднего бюргера и студента до народного учителя и школьника. Рабочих на выставке мало: 1 марка непосильная плата для современного рабочего Германии.

Искусству СССР суждено удивлять рассудительных жителей Кельна. Едва отшумели ограшивающие конструкции Лисицкого, едва успели бюргеры Кельна подивиться изобретательному искусству этого новатора, как вдруг тут же, на выставке АХР, такая резкая противоположность — понятная «простая» живопись без всякого заумного языка, говорящая о жизни, о горестях и радостях трудового СССР.

Длинный ряд записей приветствует отсутствие упадочных моментов в нашем искусстве, его жизнерадостность. Один из швейцарских критиков пишет, что впечатление от этих картин у него одно из сильнейших в его богатой яркими впечатлениями поездке.

Каждый день двое-трое, порою целые группы подходят, чтобы заявить о впечатлении от выставки. Один из устроителей выставки сказал мне как-то: «это не умещается в нашем сознании, мы этого не можем понять, как из вашей страны идут такие картины. Мы ждали кошмаров, ужасов, крови, а тут радостные, полные жизни и света картины».

Посещаемость выставки небольшая, но она очень регулярно нарастает в определенные (4—6) часы. Крупной буржуазии, особено иностранцев, еще нет; еще не настали «каникулы» — июль-август.

Много экскурсий учащихся. Сперва прошли экскурсии учителей. Немецкий школьный учитель стоит за АХР.

Что нравится больше всего? — То, в чем есть характер. Большой успех имеют: Пермякова («Сапожники»), Кацман («После трудового дня»), П. Котэв («Женщина со снопом»), Радимов с его пейзажами, Герасимов («Розы и яблони»), Скаля, («Красногвардейцы»), Ряжский («Восстановление моста»), Чашников, Юон, Крайнев, Дейкин, Перельман и Тихомиров. Очень нравится Модоров («Праздник на Печоре»).

Правда, еще ряд картин не выставлен — развеска второй очереди должна пройти на-днях. Будут вывешены и большие полотна Иогансона, Савицкого, Берингова, Белянина, Машкова, Модорова и др. Немцы не допускают мысли о повеске картин в два ряда, и потому повесочная площадь здесь в два раза меньше, чем мы рассчитывали.

А. Т.

КОНКУРС ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОТКРЫТКИ

ЗНАЕТЕ ЛИ ВЫ?

Что Художественное Издательское Акционерное Общество АХР об'явило конкурс на исполнение оригиналов для художественных писем.

Издательство заинтересовано в том, чтобы в конкурсе приняли участие художники всего Союза, независимо от того, к каким художественным группам они принадлежат.

Условия конкурса:

Содержанием работ должны быть факты и образы социалистического строительства в СССР, борьба с некультурностью, религиозными и бытовыми предрассудками, героическое прошлое революции.

Последний срок представления работ на конкурс — 1 ноября 1929 года до 3-х часов дня.

За относительно лучшие работы будут выданы премии:

1-я премия — 1.000 руб., 2-я — 800 р., 3-я — 600 р., 4-я — 500 р., 5-я — 350 р., 6 — 10-я премии — по 250 руб. (пять премий по 250 рублей).

Каждая премия выдается за серию оригиналов, включающую в себе не менее 6-ти сюжетов в рамках намеченного содержания.

Авторский гонорар (по 100 рублей с каждых первых 50.000 воспроизведенных экземпляров каждого оригинала) за темы по индустриализации и коллективизации сельского хозяйства повышается до 150 рублей за оригинал.

Подробности — в программе конкурса, которая высылается Издательством АХР каждому желающему по первому требованию.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ СССР

МОСКВА

В помещении Третьяковской галлереи в связи с 25-летием художественной деятельности и получением звания заслуженного деятеля искусства проведена выставка картин П. В. Кузнецова.

В рабочем дворце Осоавиахима проведена выставка художников-общественников.

Художественные курсы АХР организовали выставку работ своих студийцев.

В конце мая открылись выставки «4 искусства и «Жар-цвет» и персональные выставки худ. Зефирова и Фонвизина. Эти два художника после своих выставок вошли в члены АХР.

Главискусство организовало первую государственную передвижную выставку картин, которая должна об'ехать Рязань, Владимир, Ярославль, Рыбинск, Тверь, Тулу и др. города.

В помещении Ленинской библиотеки проведена выставка картин А. М. Васнецова за 50 лет его художественной деятельности.

В Музее изящных искусств проведена посмертная выставка картин Б. М. Кустодиева.

В день открытия 11 выставки АХР, 2 выставки ОМАХР и 2 выставки ОХС выставку посетило 12 тысяч человек.

На стадионе МГСПС, на открытом воздухе состоялся митинг, на котором выступали с речами: А. В. Луначарский, А. И. Свидерский, П. С. Коган, С. И. Канатчиков и от ЦК ВЛКСМ Чичеров и др. А. В. Луначарский отметил, что АХР — давно уже — главное русло изобразительного искусства. — «АХР, — заявил Анатолий Васильевич, — привлекает огромные массы трудящихся, а заинтересованность масс дороже отзывов критики.

Проверить нас могут только массы.

Реализм нужен, как хлеб.

Ясен рост ветвей ахровского дерева к солнцу.

Детские башмаки, которые носит еще советское изобразительное искусство, уже превосходит стоптанные туфли Европы.

Могут ли мечтать художники Запада о многотысячном митинге по случаю открытия выставки. Могут ли они мечтать о 10 тысячах зрителей в солнечный летний день, наполнивших выставочный павильон, могут ли мечтать о ста тысячах экскурсантов, которые выставка пропустит в ближайшие дни».

Выставку «Искусство в массы» к концу июля, меньше чем на 2 месяца, посетило более 80.000 человек.

В Музее революци приобретено 18 вещей, в Третьяковскую галлерею приобретена картина Кацмана «Калязинские кружевницы», намечены к приобретению в Третьяковскую галлерею картины: Савицкого, Иогансона, Лехта, Моравова, Радимова, Рянгиной, Скаля, Яновской, Ряжского, Карпова, Манизера, Тенета, Зенкевича, Журавлева. 58 картин намечено к приобретению государственной закупочной комиссией.

Намеченные работы подвергаются общественному просмотру в течение 10 дней, после чего совершится их фактическое приобретение.

Уже до открытия выставки МГСПС было закуплено 100.000 билетов на нее.

В первые дни выставки другими коллективами было также закуплено 50.000 билетов.

В одно из воскресений выставку посетило 14.200 человек.

Репродукции с ахровских работ в виде открыток, лубков, малых и больших настенных картин и портретов будут издаваться издательством АХР, ГИЗ, ЗИФ и другими издательствами.

Издательство АХР подготовляет издание серии (16) плакатов, агитирующих за социалистическое строительство, иллюстрирующих и популяризирующих пятилетку. Работа эта будет выполнена не отдельно художниками, а коллективами АХР и ОМАХР. Эта новая форма работы обещает значительно повысить агитационную насыщенность плаката, социальную его значимость и художественную ценность.

Союзный Совнарком разрешил центральному Совету АХР устройство художественной лотереи. У всех худож. общ. будет закуплено худож. произведений на сумму около 100 тысяч рублей. Из закупленных и разыгрываемых произведений будет устроена специальная выставка.

В Москве, около Малого театра поставлен памятник Островскому, работы скульптора Андреева.

В помещении КОР (Клуб Октябрьской Революции) проведена выставка РОСТ, участниками которой являются окончившие Вхутемас.

ЛЕНИНГРАД

В полутемных комнатах частной квартиры, во дворе Аничкова дворца, проведена выставка картин Общества художников индивидуалистов.

Скончался от кровоизлияния в мозгу худ. И. Ф. Колесников. Он родился в 1887 г. в Екатеринославск губ., в крестьянской семье, окончил Академию художеств под руководством Дубовского в 1912 г. получил заграничную командировку на два года. В период революции Колесников был профессором в одесском училище.

С 1923 года вошел в члены АХР, вещи его находятся в Музее Красной армии, в Академии художеств и в провинциальных музеях. Как рисовальщик работал в Госиздате, в Ленинградской Красной Газете и других местах.

Открылась выставка Бродского за двадцать пять лет его художественн. деятельности.

Умер художник В. В. Белушин, он был участником 8 выставки АХР. На весенних выставках Белушин неоднократно получал премии за свои автопортреты.

Правление Академии художеств постановило открыть при Академии вечерний рабочий университет по изобразительному искусству. 80% учащихся университета будут рабочие от станка.

В Об-ве архитекторов состоялось рассмотрение конкурсных проектов памятника академику А. Ф. Кони. Первую премию получил Б. А. Блэк.

Проведена выставка детей-художников слуцкой художественной школы. Двое ребят, кончившие в прошлом году школу, работают в качестве живописцев на государственном фарфоровом заводе, получили медали на миланской выставке.

Журнал «Жизнь искусства» провел анкету «Как улучшить положение художника».

Проведена архитектурная выставка всесоюзного с'езда строительных вузов.

Вновь организованный филиал АХР, включивший в свои ряды значительную группу художественной молодежи Ленинграда, взяв курс на реконструкцию художественной молодежи (культивирование методов коллективной работы, планирование, идеологическое руководство работой художников и пр.) и на создание вокруг АХР широкого общественного движения.

Филиал приступил к разработке плана тематической выставки «Индустриализация и оборона СССР». Образован выставочный центр. Выставка намечается в Ленинграде осенью 1930 года.

ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ

Отдел „Письма читателей“ будет постоянным отделом нашего журнала. Редакция ждет от читателей свежих мыслей и новых предложений по практическому осуществлению лозунга „Искусство в Массы“. Мнения художника и рабочего-студийца ИЗО, профессора и студента художественного вуза, клубного работника и деревенского избача весьма ценны для редакции журнала. Все присылаемые материалы будут внимательно прочитаны и соответственно использованы.

ДАЙТЕ ОТДЕЛ РУКОВОДСТВА ОХС

В скупых замечаниях нашей критики о выставке ОХС не видно ни стремления поддержать это движение, ни серьезного, заботливого анализа недостатков этого движения, отразившихся в выставке.

Оставляем на этот раз в стороне вопрос, чем вызывается этот странный подход: властью ли принятой схемы, не предусматривающей об'единения самоучек, академическим ли углом зрения, или тем, что ОХС растет на подоконнике АХР и попадает заодно с ним под критический обстрел, сосредоточенный на этой организации.

Несомненно только то, что некоторые представители советской критики подошли к выставке не как к крупнейшему социально-культурному факту, сущность которого не измеряется только ценностью представленных на выставке работ, или маркой руководства, а как к поверочному испытанию, или как к рекламируемому кем-то золотоносному краю, который не дал на куцем пробном участке золотых глыб и вызывает разочарование и упреки в надувательстве.

Интеллигентский, мятущийся подход.

Отсюда грустные рассуждения о том, что «основная масса работ — дилетанство», сомнения: «следует ли вообще поощрять всех самоучек, которые ничего, кроме плохого профессионализма не дают?..» (статья Ф. Д. в «Известиях») и вредное противопоставление движения ОХС кружкам ИЗО и худкоров.

Но оставим в стороне и спор о проценте талантов на выставке ОХС. Хотя, несомненно, что Борзятов, Точилкин, Вандышев (переданный ОХС'ом в Вхутеин), Воронов, Горбачев, Слюсаренко. Давидсон — самоучки, которым не отказано в большой талантливости. Погово-

рим о другом, более важном на выставке и движении самоучек, о том, что как-раз не отмечено критикой. По нашему, самый крупный недостаток выставки не в ее дилетантстве или подражательности (самоучки гораздо более своеобразны и менее страдают штампом, чем «официальные» художники), но в том, что движение самоучек узко, малокровно, случайно, в том, что это движение недостаточно организовано, не нашло еще признания у Главискусства, как особый путь к культуре, и пользуется только поддержкой АХР и за-одно, быть может, и частью нападок на АХР.

Неужели неясно, что выставка ОХС— только скупая проба, очень немногое по сравнению с тем, что может дать выявлению талантов, воспитанию вкусов в массах, вызведению новых форпостов культурной революции выпрямленный и развернутый фронт движения художников самоучек, с лучше продуманной организацией, с массовым размахом, с более строгим подбором членов, с тщательно продуманным методическим руководством.

А с руководством движением самоучек дело пока еще очень слабо. И в этой области может очень многое сделать журнал «Искусство в массы». Первым шагом по линии демократизации журнала (а такая демократизация нужна!) должно быть введение особого отдела «В помощь художнику-самоучке». В этом отделе должны последовательно даваться все те вехи руководства, которые определят возможно более правильное политическое и художественное воспитание самоучек.

В этом случае журнал «Искусство в массы» положит хорошее начало более организованной работе среди самоучек, которую, при известной чуткости, значительно раньше должны бы повести среди них (и не только среди самоучек-художников, но и среди самоучек-музыкантов) журналы массового типа, вроде «Красной Нивы», «Молодой Гвардии».

Нам кажется, что не кружки ИЗО и не кружки худкоров (конечно эти кружки остаются основной осью наиболее организованного художественного воспитания масс, но их охват очень ограничен), а именно более широкое об'единение самоучек, поддержанное советской общественностью и печатью, найдет распыленные дарования в мелких уездных городах, в глухих волостях, на кирпичных и лесопильных заводап, в совхозах и колхозах.

Журнал «Искусство в массы» должен этому помочь!

Л. Рощин

ИВАНОВО-ВОЗНЕСЕНСК

Проведена выставка работ молодых художников при курсах АХР.

Организована выставка Главискусства. В первые два дня выставку посетило до 750 человек. Ивановцы считают такие выставки необходимыми и вообще идею передвижных выставок одобряют.

«В первую очередь зрителя привлекают картины АХР... они более близки тематически и понятны».

УФА

Проведена 4 весенняя област. выставка картин с участием ленинградских, московских, казанских, пермских, свердловских, самарских, симбирских художников. Выставка называется «Искусство масс в массы».

Во дворце труда была выставка работ учеников худож. студии Башнаркомпроса.

В ознаменование 19-летия Башкирии в помещении Дворца труда и искусств уфимским отделением ОМАХР организована выставка.

В мае была проведена весенняя выставка местного филиала АХР.

ПОЛТАРАЦК

В присутствии представителя ташкентского филиала АХР тов. Головина художники Ашхабада приняли решение об'единить художников Туркмении на платформе АХР.

Выбрано бюро для проведения намеченных инициативной группой организационных мероприятий. Принято предложение об устройстве в сентябре передвижной выставки из работ местных художников.

ВЯТКА

Отделение ОМАХР, обсудив вопрос о социалистическом соревновании, единодушно высказалось за то, чтобы активно участвовать в нем.

Все члены должны выступить в поход на производство, чтобы отобразить великое дело соревнования рационализации производства, повышение трудовой дисциплины, изобретательства, повышение качества продукции и производительности труда. Показать работу штабов социалистического соревнования.

Проведена выставка на тему «Вятское производство».

КАСИМОВ

В селе Ерахтур, в здании школы семилетки открылась выставка картин Рязанского филиала АХР совместно с художниками самородками Ерахтурской волости. Общее количество работ свыше 600. В проведении выставки принимали участие местные учреждения и организации.

ТАШКЕНТ

«Правда Востока» резко критикует выставку местного филиала АХР под названием «Искусство в массы», где совершенно нет тематических картин.

Об этом можно судить уже при одном беглом просмотре ташахровского каталога: «Ослики в горах», «Розовый сад», «Клубника», «Начало осени», «Золотая осень», «Поздняя осень», «Осень в горах». Потом «Весна ранняя» и «Весна поздняя», опять «Закат», снова «Осень», «Сатира нимфа»,, «Испанская танцовщица».

Статья заканчивается: «АХР, кто его знает, что это такое?».

ОРЕЛ

Филиал АХР организовал худож. выставку с участием членов тульского филиала и художников Мценска и Мало-архангельска.

СВЕРДЛОВСК

Открылась выставка картин местного филиала АХР.

«Уральский рабочий» осуждает выставку: «Скверная выставка, безыдейный слащавый пейзаж занял на выставке главное место. Единственный член партии в коллективе вопреки всем принципам АХР упорно пропагандирует кистью и словом ультралевого импрессионизма.

Ослепленный внешней формой, он жонглирует красками, не обращая внимания на содержание своих этюдов.

Свердловцы не дали картин, только эскизы и этюды.

Художник Голиков, разлагая цвета через призму (?), тщательно выписывает радужные контуры тех же пейзажей.

Звание художника революции ко многому обязывает и нельзя допустить, чтобы этим званием маскировались самозванцы и обыватели-попутчики».

Ревдинский кружок обществ художников-самоучек решил вызвать на соц-соревнование свердловское об'единение АХР. Худ.-самоучки завода Ревды за последнее время добились значительных результатов в своем творчестве. Ряд их работ был допущен на всесоюзную выставку ОХС.

НОВОРОССИЙСК

Красное черноморье» ставит вопрос о своевременности реорганизации новороссийских художников в новороссийскую Ассоциацию Художников Революции (АХР).

КИЕВ

Проведена выставка худож. творчества детей. Творчество сгруппировано не по направлениям, а по возрастам. Отдельно выставлены работы селянской художественной студии. Среди сотен рисунков детей, представленных на выставке, созданных детьми самого юного возраста, наш быт, процессы социалистического строительства нашли свое отражение. И только среди рисунков группы детей умственно отсталых, дефективных можно найти «чистое искусство», без всякой идеологии.

Преподаватель киевского худ. института скульптор Иван Северо закончил бюст Шевченко. Северо недавно прибыл из Италии. Ценность нового портрета заключается в том, что автор, отойдя от обычных шаблонов, изобразил Шевченко вдохновенным юношей, бодро смотрящим в будущее.

Открыта вторая всеукраинская выставка. «Вечерний Киев» пишет: «Не пора ли оставить эту надуманную игру в наивность, рабское копирование западного увлечения «детскостью». Надо понять, уяснить и убедиться, что формы искусства, рожденные в капиталистических отношениях и выявляющие зависимость творческой мысли от капиталистического спроса, не могут служить для нас азбукой. Наш социалистический расцвет, полный энергии, классового под'ема и героического устремления, не может выявлять себя в гнилых формах капиталистического извращения.

На 11 укр. выставке приходится проходить мимо многого, останавливаясь лишь на том, что дышет социальной бодростью и в исканиях и в достижениях».

На первом месте должны быть поставлены скульптура и графика.

САРАТОВ

Отпразднован 35-летний юбилей скульптора Н. П. Волконского. Он известен в Поволжьи как скульптор, педагог и общественник. Секция ИЗО избрала его председателем РАБИС, делегирует его на все с'езды

О ДНЯХ ЭНТУЗИАЗМА

Приближаются дни Октябрьских торжеств.

К сожалению, в последние годы наши октябрьские и майские празднества застыли в вялом штампе, стали очень нудными и неудовлетворительными по оформлению.

...Празднества, которые должны были бы быть у нас самыми мощными источниками энтузиазма для волевых аккумуляторов нашего строительства.

...Празднества, могущие быть мостами к будущему, к тому чудесному будущему, о котором мы стали забывать в трудовых буднях, но о котором нужно возможно чаще напоминать жгучими нестертыми словами и новыми художественными образами.

Кто станет отрицать, что у нас есть все элементы необычайных массовых празднеств: десятки и сотни тысяч участников, массовый под'ем, лозунги борьбы и грандиозного строительства, огромнейшее разнообразие впечатлений, звуков, красок.

Но новое вино вливается в старые меха. Для нового содержания праздника мы не нашли новых форм, которые в узле организующего творческого замысла перемножили и сплавили бы все элементы праздника в одно оглушающее по впечатлению целое, подчеркнули и тысячу раз повторили бы его содержание.

Как мы не рационализируем октябрьское шествие, оно, в основном, не может вырваться из ветхой формы крестного хода. В этом году должно быть иначе! И Ассоциация Художников Революции должна проявить в этом вопросе решительную инициативу.

Нужно созвать специальное совещание и опубликовать, по крайней мере, за месяц до октябрьской демонстрации свои предложения по оформлению праздника. К разработке творческого замысла демонстрации следует привлечь всех художников-общественников, живописцев, архитекторов, скульпторов, режиссеров и музыкантов.

Из искусств мы знали — театр, литературу, живопись, скульптуру, архитектуру, кино, танец. Теперь в их ряды ломится новое искусство, непризнанное еще во всех его правах, пугающее мещан от искусства, — искусство массовых празднеств.

Поддержать и утвердить его — это революционее и ценнее самых левых декла-

раций, ценнее самой изощренной полемики.

Предлагаем посвятить этой теме специальный отдел в следующем номере журнала «Искусство в массы».

Сеткин

ПЯТИЛЕТКУ НА УЛИЦЫ

В начале нашей революции, в дни нищего государственного бюджета микроскопического пайка и ожесточенной борьбы на фронте, В. И. Ленин, прекрасно учитывающий организующую роль искусства, роль искусства в «производстве энтузиазма», подал мысль осуществления средствами изо-искусства так называемой «монументальной пропаганды». По его замыслу следовало украсить здания, заборы, места, где обыкновенно бывают афиши, большими революционными надписями и «приступить к постановке памятников в чрезвычайно большом масштабе».

И до некоторой степени это было тогда выполнено.

Тем более обидно, что сейчас, когда у нас материальная база несравненно окрепла и общая обстановка благоприятна, монументальная пропаганда не осуществляется даже в Ленинском плане того трудного времени. Это лишний раз говорит о не ленинском отношении к искусству, о недопонимании организующей, подымающей энтузиазм роли искусства. Следует также указать на отсутствие инициативы у руководящих в области искусства органов, о спячке в художественных организациях.

Предлагаю к октябрьским празднествам повторить в расширенном масштабе опыт «монументальной пропаганды» на улицах, скверах и площадях Москвы.

В огромных плакатах, об'емных и плоскостных диаграммах, на многосаженных картах, с условными обозначениями, нужно к Октябрю выразить размах пятилетки, пафос индустриализации, всеоб'емлющий масштаб социалистического строительства. В развитие этой мысли можно предложить еще многое и, в частности, сооружение на площадях особых легких павильонов «монументальной пропаганды» с светящимися диаграммами и картами вместо стен, а также сооружение в скверах об'емных деревянных диаграмм-монументов, украшенных художественно-выразительными, лаконическими скульптурными эскизами.

Л. Р.

ОТ РЕДАКЦИИ. **Вопросы, поставленные тт. Сеткиным и Л. Р., мы считаем очень важными и со своей стороны предлагаем всем художникам-общественникам страницы нашего журнала для их предложений, каких бы сторон оформления празднества они не касались.**

и конференции по вопросам искусства. Крупнейшей общественной заслугой юбиляра является организация в Саратове рабочего политехникума.

ЯРОСЛАВЛЬ

Открылась передвижная выставка Наркомпроса.

АЧИНСК

Проведена художественная выставка. За месяц выставку посетило 1.416 человек. Приобретено в музей 6 работ. Отдельными гражданами приобретено 23 работы.

НОВОСИБИРСК

Проведена выставка картин художника А. В. Овчинникова, посвященная Якутии, Охотскому побережью и Монголии.

Овчинников устраивал свои выставки в клубах, рабочих районах ст. Иннокентьевская, Усолье, Хайта, ст. Половина, Черемхово, Красноярск. На выставках побывало около 7.000 человек.

ХАБАРОВСК

Открыта выставка картин художественной секции об-ва краеведения. «Тихоокеанская звезда» пишет: «Даже самый беглый просмотр работ обнаруживает скороспелость, иногда и просто художественную беспомощность».

ТОМСК

Открылась выставка АХР, был проведен диспут, большинство выступавших указывало на идеологическую невыдержанность выставки, на несоответствие ее задачам АХР.

Было внесено предложение организовывать выступления художников на рабочих собраниях и от последних получать советы, на какие темы писать картины.

«Красное знамя» пишет: «Томские ахровцы не выполняют роли художников революционного искусства, не укрепляют боевых позиций рабочего класса».

Томский филиал АХР об'являет среди своих членов социалистическое соревнование, которое должно выразиться в выборе тематической картины, отражающей активность рабочего класса.

Художник должен помнить динамику героизма и целеустремленность, т. е., чтобы произведение имело характер не созерцательный, а эмоционально захватывающий.

РЯЗАНЬ

Прибыла передвижная выставка Наркомпроса.

«Рабочий клич» считает выставку хорошим подарком трудовой Рязани.

В селе Сапожок, Ряжского уезда открылась выставка картин художн.-самоучек.

Выставлено 350 работ.

Проведена выставка — смотр рязанских худож.-самоучек, — посвященная 60-летию Н. К. Крупской. В селе Тума было выставлено 109 работ местных самоучек. В Рязани проведена выставка учащихся худож. техникума, выставлено 400 картин.

ФЕОДОСИЯ

Проведена выставка внука Айвазовского — художника Латри. 15 июня открывается 5 выставка живописи и графики современных русских художников. Приглашены Лансере, Митрохин, Остроумова-Лебедева, Нерадовский, Верейский и др.

Из феодосийцев выставляются Богаевский, Волошин, Барсамов. На выставке участвуют москвичи и молодежь из РОСТ.

СТАЛИНГРАД

Местный филиал вызвал на социалистическое соревнование своих товарищей по ассоциации в Астрахани. Представитель сталинградцев сделал доклад на общем собрании астраханского АХР и выдвинул пунктами соревнования — широкую общественную работу (помощь в проведении революционных кампаний и празднеств, руководство кружками ИЗО и т. д.), усиление работы по политическому воспитанию своих членов, углубление работы по овладению формой и соответствующей суммой специальных знаний, нужных художнику, и организацию об'единенной выставки, агитирующей художественными образами, фактами и цифрами за выполнение пятилетки и развертывание социалистического строительства.

План об'единенной выставки, посвящаемой пятилетке, уже продуман и разработан. Судя по его предварительной наметке, наши сталинградские и астраханские товарищи поставили себе задачу — не поверхностно, не «вообще», а глубоко и со всей серьезностью итти на помощь социалистическому строительству, навстречу зрителю из рабочих и крестьян.

В начале выставки предположено изложить с помощью плакатов, диаграмм и текста новую особенную установку этой выставки. В помощь неискушенному зрителю будет организован, в виде вступления в выставку, отдел «как смотреть произведения искусства» с соответствующим иллюстративным материалом из работ сталинградских и астраханских художников.

Большой отдел выставки будет посвящен показу генеральной линии партии. Средствами показа будут и плакаты, и панно, и фрески, и станковые работы. Здесь же предполагается поместить большую художественно выполненную «Карту великих работ в СССР».

В центре выставки будет отдел «Индустриальный Сталинград и рыбно-промышленная Астрахань сегодня и по пятилетке». Волга-Дон, Трактор-Строй, рыбная промышленность, отдельные фабрики и заводы, их настоящее и будущее. Будни строительства и энтузиазм его должны по замыслу организаторов выставки найти конкретное и своеобразное отражение в этом отделе выставки.

Многое в выполнении этого плана, конечно, будет зависеть от того, скажут ли всемерную помощь этому интересному начинанию местные, партийные, профессиональные и культурные организации.

Выставка будет передвижной. После Сталинграда она побывает во многих крупных клубах Сталинградского округа. Последним ее пунктом будет Астрахань.

В 1-м номере Журнала „Искусство в массы", в статье „по выставкам" допущены опечатки и искажения в фамилиях студентов—дипломников Вхутеина. На странице 40-й в тексте с левой стороны (строка снизу 16—17) напечатано „Куликов", „Стытникова"; следует читать: „Куликова" и „Столпникова". В тексте справа (строка сверху 8—9) напечатано „Башихина", следует читать: „Башкина".

Н. Л. БРИММЕР

Гравюра на дереве, занявшая за годы революции первенствующее место в графическом искусстве Советского Союза, потерпела очень чувствительную утрату в лице Николая Леонидовича Бриммера, скончавшегося на 31 году жизни.

Бриммер родился в Гапсале, ученические годы провел в Одессе и Киеве; в 1926 г. окчил ленинградскую Академию художеств.

Творчество его преимущественно было посвящено книжной иллюстрации, книжному знаку, издательской марке и прочей графике малых форм. Развитие его мастерства можно проследить по ряду изданий ГИЗ для детского и юношеского возраста, которые Бриммер украшал гравюрами, равно и по серии его экслибрисов. Среди книг особенно выделяются его гравюры к «Разрушителю скал» Пименовой, «Черниговцам» А. Слонимского (1928 г.), «Коляске» и «Сорочинской ярмарке» Гоголя (1929 г.), хотя сочность ручных оттисков, конечно, сильно стушевалась в дешевых изданиях с громадным тиражем. Некоторые из бриммеровских работ в данном направлении еще не успели появиться в печати.

Кроме этой деятельности, мы обязаны Бриммеру возникновением сборников под заглавием «Гравюра на дереве», выпускаемых ленинградским Комитетом популяризации художественных изданий, в которых освещена новейшая советская ксилография. Сборники были любимым детищем Бриммера, и без его живейшего участия в их составлении, редактировании и печатании они вряд ли были бы изданы.

Незадолго до кончины Бриммер успел еще организовать при ленинградском Обществе поощрения художеств секцию графиков, первым проявлением которой было устройство «Выставки гравюры» за 1927—1929 гг. Об этой выставке, об'единившей виднейших московских и ленинградских ксилографов, Николай Леонидович усиленно хлопотал, не подозревая, что в последнюю минуту придется к ней присоединить еще и специальный отдел — его собственную посмертную выставку. Собранное художественное наследие Бриммера — свыше 80 гравюр, исполненных за четыре года, произвело серьезное впечатление, свидетельствуя о больших художественных перспективах, унесенных в могилу молодым мастером.

П. Эттингер

СОДЕРЖАНИЕ

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Ответственный редактор А. А. АНТОНОВ

Редколлегия: А. А. Антонов, Л. П. Вязьменский, Е. А. Кацман, А. М. Нюренберг, В. Н. Перельман, Я. И. Цирельсон, Н. М. Щекотов.

**ЦЕНА
ДВОЙНОГО НОМЕРА
45 КОП.**

